

LILIAN ALCANTARA SOARES

**INTELECTUAL E ARTISTA NA ERA VARGAS:
Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder.**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre ao Curso de Pós-Graduação em História Social, Dep. de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná - UFPR.

Orientadora: Profª. Dra. Helenice Rodrigues

CURITIBA

2003

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Helenice Rodrigues da Silva

Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez

Profa. Dra. Maria Tarcisa Silva Bega

UFPR – Orientadora

UEM

UFPR

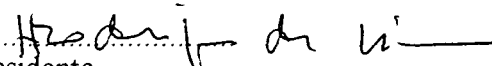


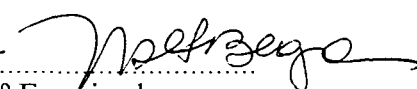
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

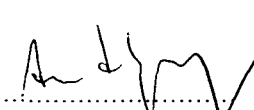
PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designados pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Dissertação da candidata Lilian Alcântara Soares, sob o título “Intelectual e artista na era Vargas: Mário Pedrosa e Portinari e suas relações ao poder”, para obtenção do grau de **Mestre em História**, após haver realizado a atribuição de notas são de Parecer pela ~~APROVAÇÃO~~ sendo-lhe conferidos os créditos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História, completando assim todos os requisitos necessários para receber o grau de **Mestre**.

Curitiba, 20 de agosto de 2003.

Profª Drª 
Presidente

Prof. Dr.^a 
1º Examinador

Profª Drª 
2ª Examinadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

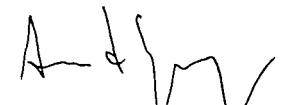
- **Ata da sessão pública de arguição de dissertação para obtenção do grau de Mestre em História.** Aos vinte dias do mês de agosto de dois mil e três, às quatorze horas, na sala 612, 6º andar do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da candidata **Lilian Alcântara Soares** em relação a sua dissertação intitulada **“Intelectual e artista na era Vargas: Mário Pedrosa e Portinari e suas relações ao poder”**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, está constituída pelos seguintes professores: Dra. Helenice Rodrigues da Silva (UFPR - orientadora), Dr. André Porto Ancona Lopez (UEM) e Drª Maria Tarcisa Silva Bega (UFPR), sob a presidência da primeira. A sessão teve início com a exposição oral da candidata sobre o estudo desenvolvido, tendo a presidente dos trabalhos concedido a palavra, em seguida, a cada um dos Examinadores para suas respectivas arguições. Em seguida a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a senhora presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela **APROVAÇÃO** da candidata que recebeu o título de **Mestre em História**. Nada mais havendo a tratar a senhora presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Dóris Guidolin, secretária, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.



Dóris Guidolin



Prof. Dra. Helenice Rodrigues da Silva



Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez



Profª Drª Maria Tarcisa Silva Bega

A Ozanam,
pela dedicação e amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de uma reflexão para qual muitas pessoas e Instituições contribuíram. Quando comecei a me interessar pela pintura moderna brasileira, estava no penúltimo ano de graduação e pude contar com o apoio e orientação do professor Marcos Napolitano, em princípio para buscar a definição de um tema a ser trabalhado, depois na realização de um projeto de pesquisa que resultou numa monografia de final do curso. Ao professor Marcos registro aqui minha admiração pela sua dedicação e competência como professor, e meu carinho pelo amigo, sempre incentivador e divertido.

A partir de alguns assuntos despertados na época da elaboração da minha pesquisa de monografia, elaborei um projeto de mestrado que foi aceito pelo Programa de pós-graduação da Universidade Federal do Paraná. As disciplinas cursadas aqui e o convívio com os colegas da turma, abriram novas perspectivas de reflexão, dando mais consistência ao meu projeto.

Desse diálogo acadêmico surgiram também grandes amizades. Entre eles destaco Viviane, sempre disponível e dedicada, hoje é para mim uma irmã com quem posso contar todas as horas (inclusive nas madrugadas de insônia), Nádia, Andréia, Arthur, Mara e Márcia. Agradeço a profa. Judite, que me emprestou grande parte da bibliografia e me deu apoio moral nos momentos difíceis e a profa. Ana Paula, que apesar de pertencer a outra linha de pesquisa acabou se tornando uma cúmplice nos assuntos caninos. Agradeço a Dóris e Luci, secretárias da pós-graduação, e a Rosemar e Judite, secretárias da graduação, sempre acessíveis e dispostas a ajudar nos obscuros assuntos burocráticos.

Na Fundação Portinari encontrei as portas abertas por João Cândido Portinari, grande incentivador e interlocutor, e o apoio técnico dos funcionários, especialmente Noélia Coutinho, que com simpatia me permitiu livre acesso ao acervo documental. Agradeço ao CNPQ, que por dois anos concederam-me uma bolsa de estudos, o que me permitiu melhor dedicação à pesquisa.

Aos meus amigos, Cristina, Verônica, Jô, Aldo, Carminha, Beto, Eliana, José Renato, Wilca, Nilton, Crespo, Zé Luís, Consuelo, Maria Luíza, Marcelo, Aparecida, Priscila e Adão pela convivência cotidiana e pelo apoio incondicional nos momentos de tristeza e insegurança.

A todo o “clã” dos Alcantara Soares, especialmente minha tia-mãe Anive, meu tio Antônio, que embarca incondicionalmente nas minhas “invenções de moda”, tio Wilson, grande incentivador dos assuntos acadêmicos e contador de piadas.

A Orlando, meu pai que, embora sempre perdido no mundo das idéias, conseguiu me fazer acreditar que o mais importante é “fazer o que gosta” e me apresentou um mundo repleto de livros, canetas, pincéis, tintas, colas-coloridas, papel de carta, viagens, etc.

Agradeço a meu marido, Ozanam, meu principal incentivador, presente diariamente com palavras de estímulo e disposto semanalmente a me presentear com “mais um livro fundamental à minha pesquisa”.

A minha Nina querida, companheirinha canina, que durante muito tempo esquentou meus pés nas tardes frias em frente ao computador e encheu minha vida de alegria.

Aos meus irmãos Daniel e Juliana, pelo companheirismo, cumplicidade, amizade e pelas conversas intermináveis de interurbano depois das nove.

A minha sogra Maria do Socorro, onde, contrariando todas as leis da natureza, sempre encontro um colo, um cafuné (sem parar) e palavras de estímulo nos momentos de crises existenciais.

Por fim, a Helenice Rodrigues da Silva, por quem nutro um carinho especial. Sua paciência, simpatia, disponibilidade, delicadeza e sobretudo a liberdade de ação que me concedeu até o momento da defesa.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	iv
LISTA DE SIGLAS	v
RESUMO E ABSTRACT.....	vi
1 INTRODUÇÃO	1
2 CULTURA E PODER POLÍTICO	
2.1 As questões ideológicas: os movimentos totalitários	12
2.2 O autoritarismo brasileiro	19
2.3 Propaganda e política no Estado Novo	26
2.4 A “função” do intelectual no Estado Novo	30
3 TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE MÁRIO PEDROSA	
3.1 A experiência política	40
3.2 A formação do crítico de arte	55
3.3 A função do crítico de arte	64
4 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CÂNDIDO PORTINARI	
4.1 O despertar artístico	72
4.2 A experiência na Europa e despertar modernista	77
4.3 Portinari visto por Mario Pedrosa	89
5 REFLEXÕES FINAIS	97
FONTES	102

LISTA DE IMAGENS

MESTIÇO	5
PRETO DA ENXADA	6
BAILE NA ROÇA	74
PALANINHO	78
CAFÉ	91
DESCOBRIMENTO	94

LISTA DE SIGLAS

ABL	- Academia Brasileira de Letras
AIB	- Ação Integralista Brasileira (1932)
ANL	- Aliança Nacional Libertadora (1935)
CAM	- Clube dos Artistas Modernos
CEBRAP	- Centro Brasileiro de Pesquisas/São Paulo
CEMAP	- Centro de Documentação Mário Pedrosa/SP (1981)
CNC	- Conselho Nacional do Café (1931)
DIP	- Departamento de Imprensa e Propaganda
DNC	- Departamento Nacional do Café (1933)
DOP	- Departamento Oficial de Publicidade (1394)
DPDC	- Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (1934)
ELI	- Escola Leninista Internacional
ENBA	- Escola Nacional de Belas Artes/Rio de Janeiro
ESP	- Jornal <i>O Estado de São Paulo</i>
FGV/CPDOC	- Fundação Getúlio Vargas/RJ – Centro de Pesquisa e Documentação
FUA	- Frente Única Antifascista
GCL	- Grupo Comunista Lenine (1929)
IC	- Internacional Comunista
LC	- Liga Comunista (1931)
LCI	- Liga Comunista Internacionalista
LSN	- Lei de Segurança Nacional
MOMA	- The Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque)
PCB	- Partido Comunista Brasileiro
POL	- Partido Operário Leninista
TSN	- Tribunal Superior Nacional
UDN	- União Democrática Nacional
UNESP	- Universidade Estadual de São Paulo
URSS	- União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

RESUMO

Este estudo pretende problematizar uma faceta da relação entre intelectual dissidente, artista e Estado Novo (1937-1945), expressa aqui nas figuras do crítico de arte Mario Pedrosa e do pintor Cândido Portinari. O Estado recém saído da Revolução de 1930, preocupava-se sobretudo com o problema da criação de uma identidade nacional. O Estado Novo buscou legitimar seu regime autoritário através da criação de sofisticados aparatos culturais (DIP e Ministério da Educação) e da mobilização de amplos setores da intelectualidade brasileira ligados ao movimento modernista. Assim, intelectuais de direita e esquerda, provenientes muitas vezes de correntes de pensamento distintas, passaram a integrar os setores culturais estadonovistas, motivados pelo ambicioso projeto de construção da identidade cultural brasileira. Tal integração não significou uma flexibilidade do regime frente a pluralidade de idéias, haja vista que seus opositores, notadamente no caso de Mario Pedrosa, foram banidos do Estado gradativamente, ao longo do governo provisório que antecedeu ao Golpe. Dessa forma, a coerção e a marginalidade imprimiram a marca do projeto político cultural estadonovista. Com o objetivo de mostrar esta tensa relação entre intelectuais, artista e Estado é que resgatamos aqui Mario Pedrosa e Cândido Portinari.

ABSTRACT

This dissertation attempts to problematize one of the facets of the relationship between dissident intellectuals, artists and the Estado Novo (1937-1945), as it materializes in the figures of, both the art critic, Mario Pedrosa, and the painter, Cândido Portinari. The State, which had just gotten out of the 1930 Revolution, was most concerned about the creation of a national identity. The Estado Novo tried to legitimate its rather authoritarian regime through the creation of a sophisticated and ostentatious array of cultural projects, such as the DIP and the Ministry of Education, as well as the mobilization of ample sectors of the Brazilian intelligentsia related to the modernist movement. Thus, left and right wing intellectuals, often originating from different philosophical trends, started to join the cultural sectors of the Estado Novo, driven by the ambitious project of constructing a Brazilian cultural identity. However, such an adhesion did not mean that the regime became less rigid in relation to the plurality of ideas, given that its opponents had been gradually banished from the State – and more especially Mario Pedrosa – throughout the provisional government preceding the Coup d’Etat. Therefore, coercion and delinquency left their marks on the political and cultural project of the Estado Novo. Our objective here is to show this tense relationship between intellectuals, artists and the State by taking the examples of Mario Pedrosa and Cândido Portinari.

1 INTRODUÇÃO

É freqüente a expressão presença forte para indicar a força da personalidade de alguém. Eu diria que, para mim e alguns outros, Mário Pedrosa foi a princípio uma ausência forte, no fim da década de 1930 e no começo da de 1940, quando estava exilado e era meio lendário. (...) Naqueles anos 40 Mário Pedrosa trouxe indiretamente para a esquerda brasileira uma contribuição civilizadora de grande alcance por meio de sua crítica inovadora das artes. Estávamos tão impregnados por concepções de cunho, digamos, pragmático, favorecidas pela leitura pouco flexível que se fazia do marxismo. Antonio Candido¹

As expressões “ausência forte” e “contribuição civilizadora”, empregadas por Antonio Candido para referenciar o crítico de arte Mário Pedrosa, nos remetem à condição a que foram relegados os intelectuais trotskistas brasileiros nos anos que compreenderam o Estado Novo (1937-45). Sempre que pensamos na história dos intelectuais brasileiros durante a Era Vargas, nos lembramos imediatamente daqueles que participaram dos grandes movimentos artísticos e culturais e trabalharam nas instituições estatais. Esses intelectuais, considerados “cooptados”, foram reconhecidos pelas elites nacionais como fundadores da nacionalidade brasileira. Aos intelectuais ligados às esquerdas, foi reservado o limbo da história, e àqueles dentre eles ligados ao trotskismo, restou o fundo do limbo².

A associação do termo intelectual ao engajamento político teve origem na França, por ocasião da publicação do manifesto *J'accuse* (Eu acuso), publicado por Emile Zola em 13 de janeiro de 1898. A partir daí, o termo foi utilizado pela direita conservadora (*anti-dreyfusards*) com sentido pejorativo, para designar os escritores, artistas, estudantes, advogados, professores e políticos ligados à esquerda progressista (*dreyfusards*) que se posicionaram em defesa do capitão Alfred Dreyfus, injustamente acusado de traição. A defesa do Caso *Dreyfus* tornou-se para muitos escritores metáfora da liberdade. A vitória dos *dreyfusards* inaugurou uma nova imagem do intelectual, associada ao engajamento político.

¹ CASTILHO, J (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. 1ª ed. SP: Fundação Perseu Abramo, 2001. p.15.

² CASTRO, R. **Os intelectuais trotskistas nos anos 30**. In: AARÃO, D (org.). **Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p.137.

O impacto gerado pela Primeira Grande Guerra, assim como o Caso *Dreyfus*, inaugurou uma nova visão de mundo no universo intelectual: o pacifismo. O Surrealismo, movimento artístico que teve origem em um movimento literário promovido por André Breton, demarcou uma reação pacífica contra as loucuras da guerra. A Revolução Russa de 1917 também entusiasmou a intelectualidade ocidental, especialmente a francesa, que aderira ao marxismo com a mesma fidelidade com que abraçara os ideais dreyfusistas³.

A ligação dos intelectuais ocidentais com a política foi intensificada com a polarização ideológica decorrente da crescente ameaça fascista. A ascensão de Hitler na Alemanha, em 1933 – e o conseqüente surgimento de organizações de inspiração fascista no restante do mundo – fez com que os intelectuais da esquerda organizassem movimentos antifascistas. Essa polarização ideológica acentuou a divisão entre os intelectuais de direita (associados aos fascistas e líderes autoritários em geral) e os de esquerda (antifascistas) em nível mundial.

No Brasil, essa polarização também cindiu a intelectualidade brasileira. Os intelectuais de direita reuniam-se em torno da Ação Integralista Brasileira – AIB, movimento de clara inspiração fascista, fundado por Plínio Salgado em outubro de 1932. A AIB mobilizava um considerável corpo de intelectuais, alguns dos quais, como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Cândido Motta Filho tiveram cargos dirigentes no Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, órgão responsável pelo controle dos meios de comunicação no Estado Novo. Os intelectuais da esquerda, notadamente antifascistas, posicionaram-se imediatamente contra o integralismo, e por extensão contra a política de Getúlio Vargas, associado ao fascismo. Dessa forma, o antifascismo foi a questão política que balizou a opção ideológica da intelectualidade brasileira.

O objeto desse estudo se insere nesta questão mais ampla: a relação entre intelectuais “revolucionários” e os intelectuais e artistas vinculados ao poder político no Estado Novo. Nessa perspectiva, pretendemos entender a relação estruturada entre Mário Pedrosa, um intelectual trotskista, exilado e marginalizado por não compactuar com os preceitos do Estado Novo, e o pintor Cândido Portinari, artista que realizou grande parte de sua produção, especialmente as pinturas históricas, sob encomenda do Estado autoritário de Vargas e de suas instituições.

³ LÉVY, B. H. *As aventuras da liberdade: uma história subjetiva dos intelectuais*. SP: Cia das Letras, 1992.

Mário Pedrosa foi um intelectual à “altura de seu tempo e do seu ofício”⁴. Mostrou-se sempre favorável a uma arte independente, porém suas críticas demonstraram que nem sempre ele interpretou essa independência da mesma maneira. No período delimitado nesse estudo (1937-45), abarcamos o início do itinerário crítico de Mário Pedrosa, quando prevaleceu em seus artigos o ponto de vista político. No conjunto de artigos publicados no *Diário da Noite*, onde fez um balanço completo da obra de Portinari, é nítida a interpretação marxista. Em *Impressões de Portinari*, publicado em 7 de dezembro de 1934, fica evidente, na leitura de Pedrosa sobre *Índia e Mulata*, tal perspectiva:

“(…) É na *Índia e Mulata*, em que mais se aparece esse elemento escultural, sobretudo na figura da mulata. A posição das figuras, a imobilidade geral dos corpos, aquella impressionante mão espalmada, semi-erguida, da figura da índia, como o gesto final de quem constata um estado definitivo de fatalidade, tudo nesse grupo indica a estatica da estatuaría. Esboça-se também uma nova orientação na arte do pintor: a tendência ao monumental. Com esta obra, Portinari consegue integrar o homem, como espécie, na sua arte, mas pela brecha por onde penetrou o animal homem, na sua pura corporeidade, entram também as relações do homem, o homem social. Começa aqui a reacção do artista sobre a natureza, sobre os temas e motivos incontrolados da matéria e da vida. Elle chegou aos extremos limites da unidade estructural do quadro, da esthetica particular do quadro de cavalete. Aprofunda-se a sua reacção sobre a matéria social. Portinari se encontra assim diante de uma contradicção dialectica fundamental da maior transcendencia: as exigências da materia social em sua dinamica complexidade, e os limites naturais da arte pictórica especificamente burgueza – a pintura a óleo e o quadro de cavalete. É agora, o maior de seus problemas. Que elle não é, no fundo de sua personalidade, o vulgar retratista a que o querem reduzir (e que o successo do seu metier nesse gênero poderia confirmar), demonstra-o esse desrespeito pelo quadro, característico de toda esta phase final. A composição não respeita a unidade abstrata e desconhece que existe um fundo de quadro que é preciso considerar”.

Mário Pedrosa prosseguiu no restante da crítica, notadamente nos comentários das obras *Mestiço* (ver p.5), *Preto da Enxada* (ver p.6), *O Operário e Café*, elogiando o conteúdo social da arte de Portinari.

“*Mestiço* não passaria de um retrato, se Portinari quizesse restringir-se aos limites estheticos do cavalete, mas elle é solicitado agora, não pela figura de um mestiço, mas pela realidade social e material da vida do mestiço, representada pelos panos de fundo. Suas figuras projectam-se bruptalmente para fora, enquanto o fundo do quadro se enche de amplidão, perspectivas, horizontes, uma vida intensa de planos e cores, significando a natureza, na sua expressão concreta e social, a terra e o trabalho. É o que há de mais contrário à thecnica e esthetica do retrato. Essa contradicção, porém, é inevitável, isto é, dialectica. É preciso toda technica pictórica, a sciencia de composição, do artista, para ainda assim conseguir dentro desses limites aquella admiravel creação que é *Preto da Enxada*”.

⁴ ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Página Aberta, 1991. p.IX.

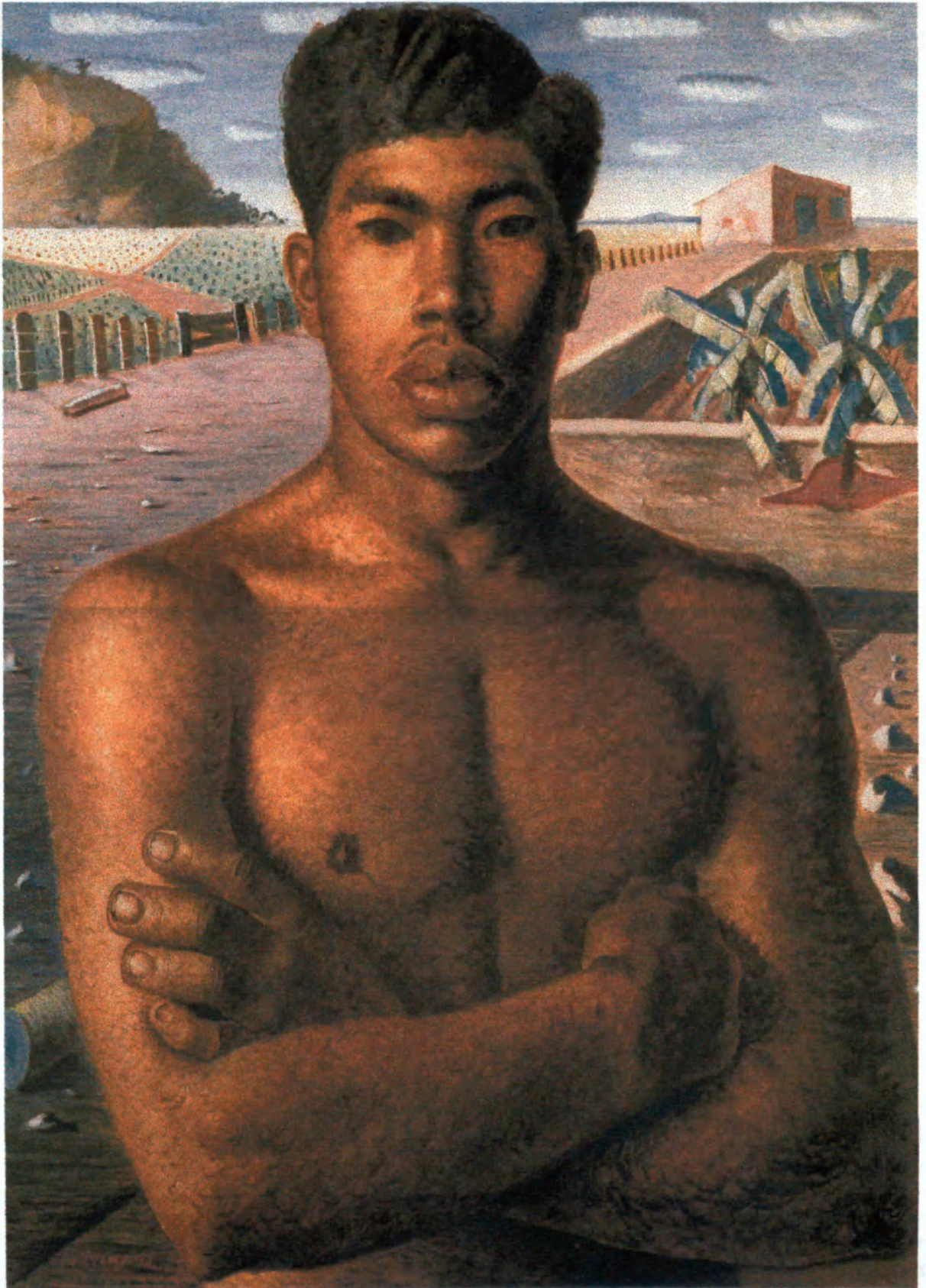
Essa sintonia de Pedrosa com a obra de Cândido Portinari deveu-se sobretudo à ligação orgânica do crítico de arte com os partidos de esquerda. Militante do Partido Comunista até 1923, posteriormente Pedrosa fundou o movimento trotskista no Brasil. Outro marco importante nesses primeiros anos de sua trajetória foi seu engajamento contra o integralismo, mas esse aspecto será melhor explorado no decorrer do trabalho.

Na crítica à *Índia e Mulata*, Pedrosa minimizou os “extremos limites da unidade estrutural do quadro, da estética particular do quadro de cavalete”, que aparentemente pode levar à fácil associação dos quadros de Portinari a uma “arte especificamente burguesa”. Por outro lado, confrontou esse limite enfatizando a “tendência ao monumental”, presente na figura escultural da mulata. A questão do conteúdo social da arte prevaleceu até o momento em que Pedrosa realizou uma série de ensaios sobre os murais históricos de Portinari em Washington, em 1942. Nesses ensaios, especialmente em *Portinari, de Brodóski aos murais de Washington*, estudo sobre os painéis de Portinari executados para a Biblioteca do Congresso americano, o crítico revelou-se mais dedicado às questões estéticas, porém sem abandonar a militância política.

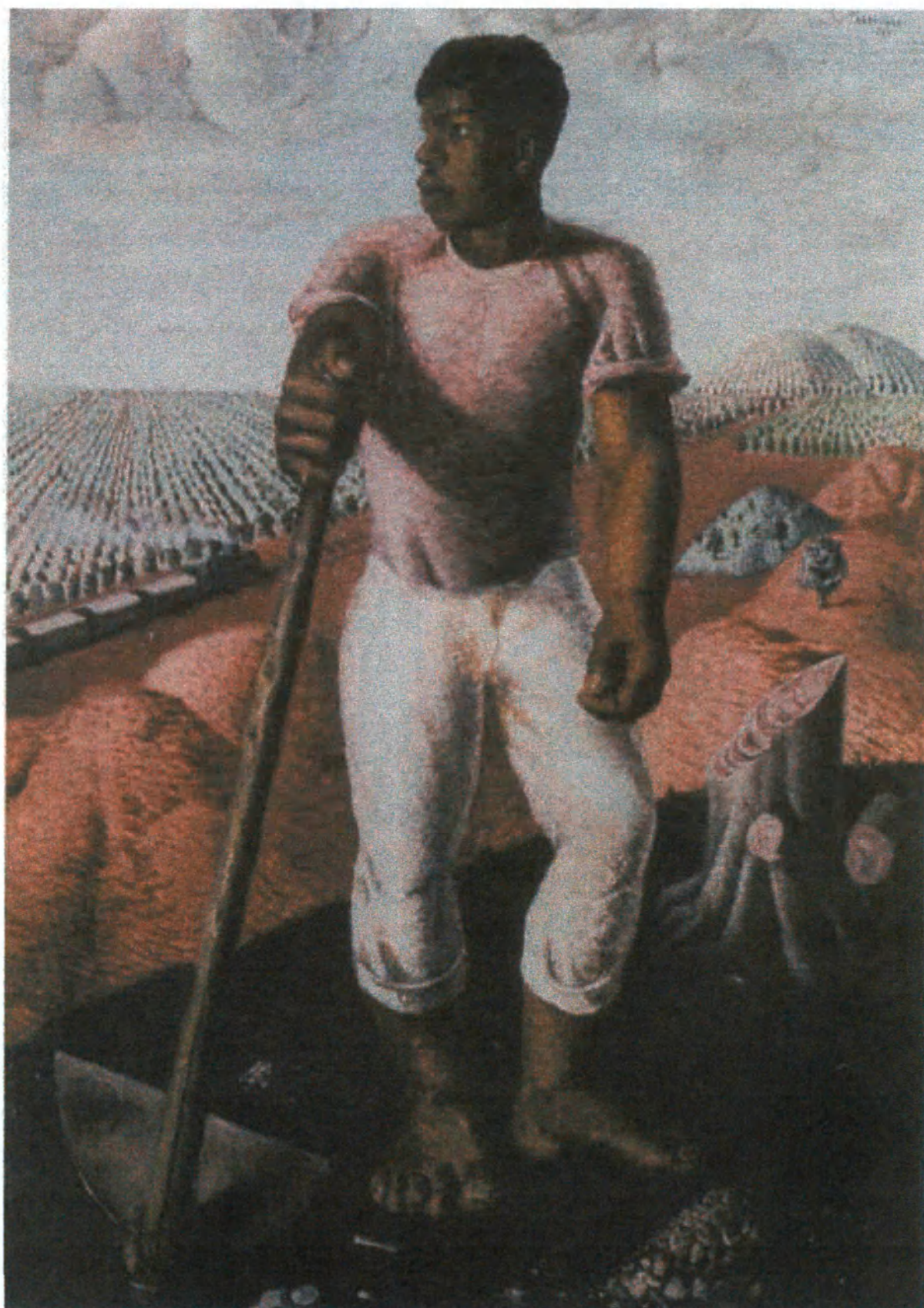
Notavelmente, as críticas de Pedrosa à produção artística de Portinari no período do Estado Novo são extremamente favoráveis. No primeiro momento, em meados da década de 1930, o crítico explora o potencial de Portinari de somar “as qualidades estruturais da obra” às “intenções extrapictóricas” da pintura mural. Num segundo momento, na década de 1940, enfatiza “a evolução interior” da obra de Portinari, como se o pintor tivesse, ao longo dos anos, acatado a proposta feita pelo crítico em 1934. Os murais de Portinari são considerados por Pedrosa ícones da arte moderna, porque são inovadores esteticamente mas principalmente pela sua funcionalidade pedagógica, porque cumprem com louvor a função de elaborar uma imagem do Brasil onde o homem comum é o principal agente da história.

No contexto do Estado Novo, intelectuais e artistas de diferentes tendências políticas e ideológicas tinham como questão central de seus debates o problema da construção da identidade nacional. Essa preocupação, já presente na Literatura Romântica, e retomada pelos cientificistas do final do século XIX (Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha) e pelos modernistas da década de 1920⁵, tornou-se pela primeira vez uma questão oficial.

⁵ LIPPI, L. **Os intelectuais e o nacionalismo**. p. 69 In: Seminário de Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate / Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. RJ: IBAC, 1992.



MESTIÇO



PRETO DA ENXADA

O Estado Novo, recém-saído da Revolução de 1930, diante da nova configuração internacional (falência do liberalismo e consolidação de regimes totalitários), preocupou-se, sobretudo, com o fortalecimento de suas bases. Importante ressaltar que o esforço de Getúlio em fortalecer o Estado em crise já era notado desde que assumira a chefia do governo provisório, em novembro de 1930. Visando superar as deficiências da Primeira República, notadamente liberal⁶, Getúlio estabeleceu medidas centralizadoras para garantir a unidade nacional.

No plano político, já no governo provisório, Getúlio Vargas dissolveu o Congresso Nacional, os legislativos estaduais e municipais. Demitiu os governadores e nomeou interventores estaduais. Assim, assumiu não apenas o Poder Executivo, mas também o Legislativo. Em agosto de 1931, Getúlio implantou o Código dos Interventores, com o objetivo de criar normas de subordinação dos interventores ao poder central.

No que se refere à economia, a primeira medida centralizadora de Getúlio ocorreu em 1931, com a fundação do Conselho Nacional do Café (CNC), constituído por representantes dos Estados produtores. A extinção desse novo órgão em fevereiro de 1933 e a fundação do Departamento Nacional do Café (DNC), criado para substituí-lo, dão o caráter do novo governo: centralizador e eficaz em federalizar todas as instâncias nacionais. O DNC deixou de sofrer influência dos Estados e passou a ser dirigido pelos diretores nomeados pelo Ministro da Fazenda⁷.

⁶ Conforme Boris Fausto, a Primeira República pode ser designada de “liberal”, tendo em vista a Constituição que ela adotou e a ideologia dos setores que prevaleceram na sua organização. A Primeira Constituição da República, promulgada em 24 de fevereiro de 1891, foi inspirada no modelo norte-americano. Em linhas gerais, a Constituição atendeu aos interesses dos grandes proprietários rurais e garantiu autonomia aos Estados. FAUSTO, B. **História do Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 332.

⁷ Importantes medidas foram implantadas pelo DNC para beneficiar os negócios cafeeiros. A primeira foi a elaboração de um decreto, em fevereiro de 1931, estabelecendo que o governo federal deveria comprar todos os estoques existentes no país em 30 de junho de 1930, de maneira que os principais beneficiados foram os banqueiros que haviam financiado parte do estoque. A segunda medida foi tomada em julho de 1931, para resolver o problema dos estoques de café, atuais e futuros, que não encontravam colocação no mercado. A solução encontrada pelo governo foi a compra do café com uma parcela da receita das exportações e destruição de outra parcela do produto, de forma que a oferta do produto era reduzida para sustentar o preço do produto. Esta situação permaneceu até julho de 1944. Ao longo desses 13 anos, cerca de 78,2 milhões de sacas foram eliminadas, isto é, uma quantidade equivalente ao consumo mundial de três anos. FAUSTO. **Op. cit.** p.334.

Outra faceta do governo provisório de Getúlio foi a política trabalhista. Foram criados órgãos federais, como o Ministério do Trabalho, da Indústria e do Comércio, fundado em novembro de 1930, e leis de proteção ao trabalhador. Essas medidas visavam, sobretudo, reprimir as organizações trabalhistas urbanas e atraí-las para o apoio do governo.

As organizações mais afetadas após 1930 foram os partidos e organizações de esquerda, especialmente o PCB. Dessa forma, materializando a tendência centralizadora que vinha ocorrendo desde o governo provisório de 1930, o Estado Novo implantou efetivamente um modelo político autoritário. Buscando ampliar a legitimidade de suas bases, Getúlio, além de abarcar vários setores da sociedade, mostrou-se capaz de mobilizar grande parte da intelectualidade⁸.

O primeiro passo nesse sentido ocorreu em novembro de 1930, quando Getúlio fundou o Ministério da Educação e da Saúde e delegou a política educacional a jovens políticos mineiros. Francisco Campos, o primeiro Ministro da Educação, viria posteriormente, como Ministro da Justiça, a redigir a Carta de 1937, que instaurou o Estado Novo. As ações de Francisco Campos foram direcionadas essencialmente para o ensino superior e secundário. Após dois anos, Campos foi substituído por Gustavo Capanema, que permaneceria no Ministério de 1934 a 1945. Essas medidas, ocorridas já no governo provisório de 1930, demonstram a habilidade política de Getúlio Vargas em atrair em torno de seu governo intelectuais em geral.

Além das ações estatais que fortaleciam o vínculo entre educadores, intelectuais e sociedade, outro aspecto envolveu os intelectuais do período: o apoio, por parte do governo, às atividades literárias. As atividades intelectuais e artísticas no Estado Novo, assim como as demais atividades, deveriam exercer uma função social. Num país ainda “subdesenvolvido”, com grandes taxas de analfabetismo, os “homens de idéias” deveriam ter uma função coletiva na sociedade. Tal sintonia entre Estado e camadas intelectuais não significa a integração indiferenciada desse grupo, mas o chamamento daqueles mais afinados às delimitações do próprio Estado. Aí se insere um aspecto pouco explorado do regime: a coerção e a marginalidade a que foram relegados os intelectuais que não pactuavam com os preceitos estadonovistas.

Nesta perspectiva, partiremos do pressuposto de que, tanto o crítico de arte como o pintor, independentemente de sua categoria (revolucionário banido ou artista “cooptado”) – em termos de ação e contribuição – exercem importante papel no debate sobre a cultura brasileira. Para levarmos a cabo esta tarefa, procuraremos situar os dois personagens frente a seu tempo, procurando resgatar a trajetória de cada um, à luz do contexto de suas condições concretas, isto é, demonstrando que, por mais ou menos brilhante que pareça produção – artística e intelectual – de ambos⁹, estas não pairam na história, mas correspondem sobretudo ao contexto da sociedade das gerações em que viveram¹⁰.

No entanto, não pretendemos abranger a totalidade da produção crítica de Mário Pedrosa, mas verificar em que medida esse intelectual, na condição de marginalizado pelo Estado – devido a seu posicionamento político-partidário – contribuiu, como crítico de arte, para a formação do gosto na pintura moderna brasileira no período que compreende o Estado Novo.

É importante ressaltar que a formação crítica de Mário Pedrosa emergiu não somente da inter-relação com os movimentos de esquerda, mas sobretudo do contato com o movimento Modernista, brasileiro e europeu. A partir dessa interação, Pedrosa procurou sistematizar e fundamentar a produção artística, contribuindo assim, ao observar, comentar, analisar e publicar suas críticas¹¹, para a formulação do gosto nas artes plásticas brasileira, à proporção que: tornou-se um mediador¹² da produção artística para o restante da sociedade, reforçando assim o papel,

⁸ VELLOSO, M. **Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo**. Revista de Sociologia e Política, UFPR, Curitiba, n° 9, 1997. p.57.

⁹ No decorrer da pesquisa de monografia de final de curso, deparamos com um polêmico debate sobre a figura de Cândido Portinari e de suas obras, onde intelectuais de diversos matizes, especialmente advindos da História da Arte, tendem a reduzir a produção artística do pintor à mera ilustração de uma ideologia forjada pelo Estado Novo. Essa mesma vertente também desconsidera o aspecto formal da obra de Portinari, considerando-a tradicional e conservadora, pela temática figurativa e pela escolha dos temas nacionalistas, sem levar em conta o contexto em que o pintor estava circunscrito.

¹⁰ A noção de geração será utilizada como um “instrumento conceitual importante na apreensão da história das representações coletivas, ou seja, da conjuntura intelectual e moral de uma época, dos sistemas de valores e das sensibilidades coletivas”. In: RODRIGUES DA SILVA, H. **Op.cit.**, p.69. Assim, a noção de geração pode ser utilizada para resgatar a memória comum de um grupo, incorporando a idéia de um “tempo exterior – o dos movimentos de conjuntura e eventos da história de um país, região ou grupo local – quanto de um tempo “interior”, expresso pela forma como tais acontecimentos foram experimentados por um grupo, construindo-se um sentido de união, de pertencimento”. In: GOMES. **Op. cit.**, p.41.

¹¹ Vale lembrar que grande parte da produção intelectual de Pedrosa foi publicada em formato de livros e artigos veiculados em jornal. Muitos deles reeditados recentemente pela Edusp entre os anos de 1995-2000.

¹² Contemporaneamente os antropólogos Gilberto Velho e Karina Kuschir desenvolveram o conceito de “mediador cultural”, entendido como elo de ligação entre determinado grupo local e o mundo de

atribuído aos intelectuais, de arautos da cultura brasileira; favoreceu a formulação e difusão de valores que se tornam fundamentais para a constituição de uma identidade nacional brasileira.

Assim como restringiremos a produção crítica de Mário Pedrosa ao período que compreende o Estado Novo, assim também pretendemos analisar a produção artística e a atuação de Cândido Portinari durante o mesmo período. Já no início da década de 1930 prevaleceu na produção de Portinari a questão social¹³. Nesse sentido, torna-se interessante pensar em como se deu a junção entre a pintura social de Portinari e a ideologia nacionalista do Estado Novo, sendo que esses dois pólos, em princípio, podem parecer antagônicos.

A relação harmoniosa existente entre Mário Pedrosa e Cândido Portinari reforça o paradoxo existente entre o pintor oficial e o artista crítico. Nesse sentido, seria interessante refletir sobre o processo de incorporação da pintura histórica de Cândido Portinari pelo Estado Novo, uma vez que, assim como Mário Pedrosa, o artista veiculava em sua produção artística uma ideologia contrária à do Estado autoritário de Vargas.

No exame da crítica de Mário Pedrosa à pintura mural de Cândido Portinari, utilizaremos duas categorias de fonte documental: as críticas publicadas na imprensa jornalística e as imagens a que estas se referem. Entretanto, acreditamos que recuperar os comentários do crítico sobre outras obras do pintor, concebidas em períodos que não compreendem o recorte temporal, e onde também não foram utilizadas a técnica de pintura mural e a temática social, também seja pertinente, pois possibilita o contraponto necessário para perceber as oscilações do pensamento estético de Pedrosa.

A imprensa, nesta perspectiva, foi utilizada como um veículo, à medida que interveio na vida social, registrou e comentou os acontecimentos, configurando-se assim como um espaço de representação simbólica de momentos particulares da realidade¹⁴. O discurso jornalístico impresso atuou na ordem do cotidiano, agendando campos de assuntos sobre os quais os leitores podiam e

“fora”, sendo sua característica primordial a transposição de barreiras geográficas e simbólicas, no sentido de um “tradutor” entre esferas culturais distintas. In: VELHO; KUSCHINIR. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

¹³ ZILIO, Carlos. **A questão política do modernismo**. In: FABRIS, Annateresa (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1994.

¹⁴ CAPELATO, M.H. **Imprensa e história no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1988.

deveriam pensar e sistematizando as leituras¹⁵. Assim, a imprensa desenvolveu importante papel na produção e circulação de consensos e sentidos, elaborando “verdades”.

Assim sendo, poderíamos pensar que a imprensa foi um instrumento utilizado por Mário Pedrosa para veicular sua ideologia, tendo em vista seu afastamento do país e desprestígio nos debates políticos do período. O corpo documental é também constituído por correspondências do crítico e do pintor com outros intelectuais da época. Tais documentos foram compilados na bibliografia sobre Mário Pedrosa e Portinari e no acervo da Fundação Portinari, localizada no campo da PUC-RJ.

Para entendermos melhor essa tensa relação entre artista, intelectual e poder político no Estado Novo, personificada aqui nas figuras de Mário Pedrosa e Cândido Portinari, estruturamos a pesquisa da seguinte maneira: no primeiro capítulo, procuramos demonstrar o contexto político que gerou a polarização ideológica dos intelectuais ocidentais entre fascistas (ligados a movimentos autoritários de direita) e não fascistas (mobilizados em organizações da esquerda). Nesse primeiro capítulo, pretendemos também explorar as circunstâncias que propiciaram a implantação do Estado Novo e a função do intelectual para a legitimação desse regime autoritário.

No segundo capítulo, pretendemos demonstrar, através da trajetória de Mário Pedrosa, um aspecto pouco explorado na historiografia do período: os percalços enfrentados pelos intelectuais que se recusaram a compactuar com preceitos do Estado Novo. Nesse capítulo, procuramos enfatizar o modo como as vanguardas culturais e políticas européias despertaram em Pedrosa um novo posicionamento político, de oposição, de esquerda, que influenciariam suas concepções artísticas. Pretendemos também, ao mapear a trajetória intelectual de Mário Pedrosa, demonstrar que sua atuação como crítico de arte sempre foi permeada pelo engajamento político, ou vice-versa.

O terceiro capítulo pretende mostrar, a partir da trajetória artística de Portinari, o processo de mitificação sofrido pelo pintor desde o início da década de 1930, quando o pintor voltou da Europa e passou a ser considerado pelos intelectuais modernistas um ícone da pintura modernista brasileira.

¹⁵ MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa. Os comunistas no imaginário dos jornais, 1922-1989.** Campinas: Unicamp, 1998. p. 60.

2 CULTURA E PODER POLÍTICO

2.1 As questões ideológicas: os movimentos totalitários

As décadas de 1920 e 1930 demarcam no Brasil um período em que proliferaram ideologias que, não só tentavam formular a cultura brasileira, mas, sobretudo, definir o papel do Estado e a função da sociedade. A Primeira Guerra Mundial (1914-18) havia mostrado a fragilidade do liberalismo¹⁶, e a Revolução Soviética de outubro de 1917, por sua vez, oferecia um modelo político alternativo a essa sociedade liberal em crise.

Após a Primeira Guerra, a economia mundial entrou em estagnação. Os países derrotados no continente europeu, marcadamente a Alemanha, enfrentaram um colapso em seu sistema monetário. Entre 1924 e 1928, a economia mundial pareceu mover-se de novo para frente. Mas, segundo Eric Hobsbawm, o tímido otimismo desses poucos anos desapareceu completamente do mapa em 29 de outubro de 1929, quando a quebra da bolsa de Nova Iorque marcou o início de uma intensa crise política. À recessão das grandes sociedades industriais seguiu-se a queda vertiginosa dos produtos primários, o que espalhou o colapso econômico pelas regiões subdesenvolvidas do mundo¹⁷.

¹⁶ O termo liberalismo é aqui utilizado na perspectiva de Hobsbawm, em *A era dos extremos*, no sentido de valores liberais, já solidificados no século XIX, que preconizam sobretudo “a desconfiança da ditadura e do governo absoluto; o compromisso com um governo constitucional com ou sob governos e assembléias representativas livremente eleitos, que garantissem o domínio da lei; e um conjunto aceito de direitos e liberdades dos cidadãos, incluindo a liberdade de expressão, publicação e reunião. O Estado e a sociedade deveriam ser informados pelos valores da razão, do debate público, da educação, da ciência e da capacidade de melhoria (embora não necessariamente a perfeição) da condição humana”. HOBBSAWM, E. *A era dos extremos – o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995. p.114.

¹⁷ Entre esses países, o Brasil foi um dos mais afetados. Com a crise, houve uma redução imediata das importações americanas do café brasileiro, principal produto de exportação. A mais severa consequência desta redução foi o desequilíbrio da balança comercial do país, que dependia das exportações. Além do café foram afetadas também as indústrias ligadas à sua produção, como por exemplo as fábricas de sacos de aniagem e fazendas produtoras de primeira necessidade. Por outro lado, a indústria brasileira foi beneficiada, já que os fazendeiros de café redirecionaram seus investimentos a empreendimentos industriais, além de que com a desvalorização da moeda nacional, o poder de compra foi reduzido, tomando os produtos importados mais caros, o que estimulou a produção de similares no país. ARRUDA, J. *A crise do capitalismo liberal*. p.29. In: Aarão, D. (org.). *O século XX: o tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Em quase todo o mundo, os trabalhadores urbanos assalariados foram os mais diretamente afetados pela crise, enfrentando uma onda de desemprego de grandeza antes nunca vista. Para agravar ainda mais esta situação, os sistemas de seguro social eram ainda muito limitados e porcentagens mínimas de trabalhadores tinham acesso a esses sistemas¹⁸.

Em termos governamentais, a grande depressão levou ao desmantelamento do complexo sistema mundial de comércio que levava décadas de liberalismo confiante para ser construído. No momento de maior convulsão econômica, países e governos optaram por isolar-se ao máximo, tentando proteger sua economia da tempestade. Isso levou ao completo abandono do liberalismo econômico, mesmo em seus berços históricos – Grã-Bretanha e Estados Unidos. Diante da catástrofe, as democracias ocidentais passaram a intervir decididamente em suas economias¹⁹.

Nesse contexto de crise do liberalismo e emergência de novos modelos políticos, verifica-se uma tendência geral ao solapamento das instituições políticas liberais, especialmente na Europa, onde proliferaram regimes totalitários ou apenas aparentemente representativos. Esta tendência se acentuou após a ascensão de Hitler em 1933. Esses regimes totalitários, não obstante suas enormes discrepâncias, tinham entre si um importante ponto em comum: seguiam ideologias políticas de direita²⁰. A União Soviética, que poderia ter proporcionado opção ideológica ao fascismo, encontrava-se isolada. Hobsbawm classifica as forças direitistas em três grupos:

¹⁸ HOBBSAWM. *Op.cit.*, p.98.

¹⁹ HOBBSAWM. *Op.cit.*, p.100.

²⁰ Segundo Konder, os termos direita e esquerda foram adotados a partir da Revolução Francesa. Embora sejam conceitos questionáveis por autores recentes, geralmente são utilizados para caracterizar as forças favoráveis e as forças contrárias a transformações profundas na estrutura sócio-econômica e política dos países. Konder considera que embora tradicionalmente a direita, desde a Revolução Francesa, se opunha à participação das massas populares na vida política, no final da Primeira Guerra assumirá outro caráter. A “direita moderna” vai assimilar alguns elementos da esquerda revolucionária: mobilização dos setores de massa de cima para baixo através de um discurso

1 – autoritários ou conservadores anacrônicos, que “não tinham qualquer programa ideológico particular, além do anticomunismo e dos preconceitos tradicionais de sua classe”²¹. Desses, um exemplo notável é o General Franco na Espanha.

2 – adeptos de teorias políticas corporativistas (por vezes com acentuados elementos medievalizantes) baseadas na crença de uma sociedade estamental, em que cada grupo e indivíduo saberia seu lugar e agiria corporativamente com os demais. O exemplo notável é novamente ibérico: Salazar em Portugal²².

3 – a Igreja Católica Romana, especialmente em seus níveis hierárquicos mais altos, apoiou (muitas vezes inflamadamente) estas modalidades conservadoras (recordemo-nos de que as populações ibéricas são notadamente católicas, sendo o elemento tradicionalista outra de suas mais marcantes características); contudo, não obstante as felizmente inevitáveis dissidências, a Igreja não hesitou mesmo em apoiar o terceiro e mais perigoso grupo totalitário: os fascistas.

Dessa forma, doutrinas de direita e de esquerda tinham em comum a idealização de um Estado forte, centralizador, que deveria ser responsável por manter a coesão social e a unidade nacional. O liberalismo, por sua vez, também atenderá ao apelo estatal. Os países democráticos capitalistas viram-se obrigados a reformar o capitalismo liberal em vigor. Nesse sentido, um novo plano de ação econômica - influenciado pela doutrina do economista britânico John Maynard Keynes (1883-1946)²³ - foi proposto pela equipe de Roosevelt: o *New Deal*²⁴.

enérgico, chefes inovadores e próximos de seus povos. KONDER, L. **Cultura e política nos anos críticos**. p.64. In: AARÃO, D. Op. cit.

²¹ HOBBSBAWM. **Op.cit.**, p.117.

²² Idem.

²³ Em linhas gerais, Keynes, já em 1926, preconizava uma “nova mentalidade”, menos confiante no mercado liberal. Defendia a idéia da intervenção do Estado liberal na economia para evitar tensões e fortalecimento das idéias socialistas e comunistas. KONDER, L. **Cultura e política nos anos críticos**. p.64. In: AARÃO, D. Op. cit.

²⁴ O Plano econômico que introduziu mudanças significativas no modelo tradicional da economia de mercado norte-americana. Foi pautado em três direções: medidas financeiras; combate ao desemprego; política agrícola, industrial e de comércio exterior. ARRUDA, J. **Op.cit.**, p.31.

Porém a reforma liberal não descaracterizara o princípio das liberdades individuais e da livre iniciativa, enquanto que para a esquerda e para a direita predominavam os ideais do intervencionismo estatal no âmbito econômico e social²⁵. Prevalecem então o ideal de um Estado centralizador, capaz de superar a ineficiência econômica da democracia liberal, por sua vez associada ao capitalismo. Dessa forma, o liberalismo tornou-se o principal inimigo a ser combatido, por ideólogos de direita e de esquerda, que consideravam “a democracia liberal, com seus partidos e suas lutas políticas aparentemente inúteis, um regime incapaz de encontrar soluções para a crise”²⁶.

Mas se a esquerda e a direita concordavam que era urgente a formação de um novo Estado, centralizado e forte, discordavam sobre qual seria a melhor forma de realizá-lo. Segundo D’Araujo, a “doutrina do socialismo marxista seguia as tradições racionalistas do século XIX e identificava-se como uma corrente científica e pregava a universalidade dos princípios políticos”²⁷. Em linhas gerais, pregava a revolução proletária como solução para as sociedades capitalistas, o fim da propriedade privada em favor da propriedade coletiva dos meios de produção, que seria levada a cabo por um partido único que lideraria um governo voltado para resolver as necessidades físicas e materiais dos homens.

Embora a revolução bolchevique tenha sido vitoriosa em 1917, o modelo soviético tomou força apenas na década de 1930. De 1918 a 1920, a recém-nascida Rússia vermelha enfrentou o ataque dos russos brancos (contra-revolucionários), apoiados pelas forças aliadas, vencedoras da Primeira Guerra. A falta de interação entre os comandos brancos, a antipatia mútua entre esses e os camponeses e a falta de motivação dos soldados ocidentais em combater os soldados bolcheviques decidiram a guerra em favor da Revolução.

Isso não facilitou muito as coisas para a União Soviética, que amargou anos de crise, fome, desagregação, manobras contra-revolucionárias e caos econômico. O Estado ainda assim conseguiu sobreviver, graças à sólida estrutura do Partido Comunista, ao apoio cedido a esse por grupos não comunistas que viam nele a última força capaz de evitar a destruição da União Soviética e a sintonia entre comunistas e camponeses, base da sociedade e do exército russos.

²⁵ D’ARAUJO, M. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.8.

²⁶ FAUSTO, B. **História do Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 1998. p. 353.

Segundo Hobsbawm, os acontecimentos revolucionários suscitaram movimentos trabalhistas, socialistas e estudantis por todo o mundo; a saber: Pequim (Beijing) em 1919, Argentina (Córdoba) em 1918 e no restante da América Latina (México, 1917; Brasil, 1920). Geraram também líderes e partidos marxistas revolucionários na Holanda, Austrália e Estados Unidos²⁸. Essa onda revolucionária que desencadeou no mundo a partir de outubro de 1917 logo provocou a reação das forças liberais, materializada nos catorze pontos de Wilson²⁹, em que o apelo ao sentimento nacional busca contrapor-se ao internacionalismo soviético. Assim, diversos Estados-nação foram criados, como uma barreira entre a União Soviética revolucionária e as potências liberais da Europa.

Em 1920, os bolcheviques decidiram moldar seus correligionários em todo o mundo, de acordo com o padrão Leninista de disciplinados revolucionários profissionais em tempo integral. Isso imediatamente levou outros grupos de esquerda a se afastar, recusando-se a uma tão completa submissão aos princípios e táticas de Lênin. Esses viriam a construir uma frente de oposição aos comunistas no interior da esquerda mundial, tendo à sua frente os sociais-democratas. Após banir os dissidentes (sobretudo Trotski e Bukharin), a URSS, sob o comando de Stálin, concentrou-se cada vez mais em sua condição de país coexistente com outros países, e cada vez menos em sua missão universalista como destruidora do poder burguês³⁰.

Utilizando-se de métodos truculentos e sacrificando os camponeses e operários em nome da “universalidade” e “coletividade”³¹, Stalin mostrou ao ocidente uma URSS aparentemente imune à crise do capitalismo liberal sob os planos quinquenais soviéticos. Segundo Hobsbawm, o avanço social e econômico soviético impressionavam observadores estrangeiros de todas as ideologias, alimentando a idéia de superioridade do sistema socialista soviético³².

²⁷ ARAUJO, M. *Op.cit.*, p.8.

²⁸ Hobsbawm. *Op. cit.*, p.72-3.

²⁹ O presidente dos Estados Unidos Woodrow Wilson apresentou ainda durante a Primeira Guerra (1918) os seus Catorze Pontos, que resumidamente propunham a auto determinação dos diversos povos europeus, a redução dos armamentos e a criação da Liga das Nações. Um desses pontos enfatiza o “princípio das nacionalidades”, que defende a coincidência entre a Nação e o Estado.

³⁰ Moscou – melhor seria dizer Stálin – passou até mesmo a desencorajar manobras revolucionárias, mesmo quando estas davam certo, como na Iugoslávia e na China. HOBSBAWM. *Op.cit.*, p.78.

³¹ Segundo Ferreira, Stálin estava obcecado pela idéia de mudar o país, e para tal impôs aos camponeses a coletivização do campo, obrigou mais de 100 milhões de pessoas a abandonarem suas terras e se fixarem nas fazendas coletivas, numa espécie de servidão estatal. FERREIRA, J. *O socialismo soviético*. p.87. In: AARÃO, D. *Op. cit.*, p.86.

³² HOBSBAWM. *Op.cit.*, p.100.

Enquanto para a esquerda o novo se viabilizou pelo fim da propriedade privada, pela revolução proletária, pelo universalismo e pela imposição dos interesses de uma classe sobre as outras, para as doutrinas de direita o novo deveria ser pautado por “um sistema de produção que sobrepujasse os interesses da nação aos das classes, dos indivíduos e dos grupos econômicos através da ação direta do Estado”³³.

Os países mais afetados pela Primeira Guerra, atingidos diretamente pela intensa crise econômica e social, identificaram-se de imediato com as doutrinas de direita e Estados Novos, autoritários politicamente e nacionalistas ideologicamente. Na Itália, o novo foi o fascismo³⁴; na Alemanha foi o nazismo³⁵, na Turquia um movimento conhecido como “jovens turcos” tomam o poder em 1922 com o objetivo de modernizar o país. Na península ibérica o novo também foi instaurado pelo franquismo na Espanha³⁶ e pelo salazarismo em Portugal³⁷.

Os governantes, fossem dos regimes totalitários, fossem dos autoritários, pregavam a necessidade de um Estado centralizado e forte como uma alternativa viável para superar a decadente democracia liberal, porém sem cair nos postulados do socialismo. As sutis diferenças existentes entre o totalitarismo e o autoritarismo são alinhavadas por Boris Fausto. Segundo o historiador, o regime totalitário caracteriza-se por:

³³ ARAUJO. *Op. cit.*, p.10.

³⁴ O fascismo nasceu na Itália sob a liderança carismática – e, para nós, frequentemente histriônica – de Benito Mussolini. Embora o movimento não tenha obtido grande repercussão internacional quanto o nazismo de Hitler, o *Führer* nunca deixou de reconhecer-se em débito intelectual/doutrinário para com o *Duce*. HOBSBAWM. *Op. cit.*, p.119.

³⁵ Em 1933, Hitler, do mesmo modo que Mussolini, ascendeu legalmente ao poder na Alemanha. Quase que simultaneamente, eclodiram movimentos fascistas no mundo, chegando a desenvolver a idéia de um “fascismo ocidental”, como um combate à altura do comunismo internacional. Contudo, ao contrário da ideologia comunista, notável por seu rigor (para não dizer dogmatismo) e coerência, a ideologia fascista pautava-se pela nebulosidade e imprecisão. Nela misturavam-se elementos arcaicos não-cristãos, fantasias medievalizantes, romantismo irracional, crenças pseudo-científicas e um elaborado culto à violência como virtude. O fascismo, até sua tomada de poder, apoiava-se basicamente em dois segmentos sociais, ambos provindos das classes média e média baixa: estudantes, universitários e professores e os veteranos da Primeira Guerra. Esses últimos eram bastante importantes, uma vez que no cenário político da época (antes da ascensão do fascismo) eram consideravelmente freqüentes verdadeiras batalhas campais entre adeptos de diferentes partidos. Posteriormente, as bases de sustentação do partido nazista forneceriam ao III *Reich* teóricos rigorosos, burocratas dedicados e assassinos de grande eficiência. HOBSBAWM. *Op. cit.*, p.120-23.

³⁶ A ditadura fascista do Gal. Francisco Franco instaurou-se em 31 de março de 1939 e durou 36 anos até quando Franco morreu.

³⁷ Antonio Oliveira Salazar governou sob regime ditatorial de 28 de maio de 1926 até 25 de abril de 1974, quando a “Revolução dos Cravos” decretou o fim da ditadura do Estado Novo de Portugal.

“sujeitar a sociedade nos moldes de um Partido-Estado, cujo chefe é fundamental, seja no sentido da referida constituição do Partido-Estado, seja no estabelecimento de laços emotivos com as massas, a partir de uma figura carismática. Daí a afirmação de que os regimes totalitários têm características revolucionárias, ao contrário do tradicionalismo, ou das várias formas despóticas”³⁸.

Fausto descreve ainda o regime autoritário:

“caracteriza-se, negativamente, por menor investimento em todas as esferas da vida social, pela inexistência de uma simbiose entre Partido e Estado (...); pelas restrições à mobilização das massas. Um dos traços básicos do autoritarismo consiste na relativa independência que preserva a sociedade em relação ao Estado: a autonomia de algumas instituições, em especial as religiosas, e de uma esfera privada de pensamento e de crença, embora apenas tolerada”³⁹.

Ressaltando a dificuldade de distinguir os dois regimes, Fausto alinha-se ao lado dos principais autores que discutiram a natureza dos regimes antidemocráticos e conferiram unicamente ao nazismo o grau de regime totalitário. Argumenta que o fascismo italiano, após a tomada do poder, transformou-se em um regime autoritário mobilizador⁴⁰. Quanto à URSS, subscreve à tese de Hobsbawm, que considera duvidoso chamar o regime soviético de totalitário, pois esse não conseguiu exercer o controle do pensamento e despolitizou a cidadania em grau surpreendente⁴¹.

No caso brasileiro, não há dúvida de que a distinção entre totalitarismo e autoritarismo é mais demarcada. Como os demais regimes, o de Getúlio Vargas reafirmou a necessidade de fortalecer a autoridade do Estado baseado no corporativismo e na ideologia nacionalista extremada. A questão do Estado era central na crítica que os regimes autoritários faziam ao liberalismo⁴²; a democracia liberal, com seus partidos e suas lutas políticas, era vista como um regime incapaz de solucionar a crise⁴³.

³⁸ FAUSTO, B. **O pensamento nacionalista autoritário**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p.7.

³⁹ Idem.

⁴⁰ FAUSTO. **O pensamento nacionalista autoritário**. p.9.

⁴¹ Cabe aqui ressaltar o conceito de totalitarismo segundo a visão de Hannah Arendt, filósofa judia e alemã, vítima do nazismo. Segundo Rodrigues da Silva, o conceito de totalitarismo tal qual desenvolvido por Arendt: “circunscreve-se unicamente a uma dimensão da filosofia política. Dentro dessa perspectiva, alguns traços são, assim, definidos. O primeiro é a atomização da sociedade civil. O totalitarismo seria a dissolução das estruturas estáveis por meio das quais o homem perderia a tradição. Esse agregado de homens, doravante, sem qualidade se funde em um *homem único com dimensões gigantescas*. Essa multidão transforma-se, finalmente, em uma comunidade indivisível. O segundo traço do totalitarismo corresponde ao papel do chefe que encarna a essência do movimento. A existência de uma organização fluida privilegia a absoluta primazia desse movimento sobre toda a estrutura estável: o partido prevalece em relação ao Estado, a polícia em relação à administração. O culto ao chefe é indissociável do último elemento; a ideologia, ou seja, da *lógica de uma idéia*, que perpetuamente remodela a realidade e *permite isentar o cumprimento da lei de toda ação e vontade humana*”. In: RODRIGUES DA SILVA, H. **Fragmentos da história intelectual – entre questionamentos e perspectivas**. São Paulo: Papirus, 2002. p.58.

⁴² ARAUJO. **Op. cit.**, p.12.

⁴³ FAUSTO. **História do Brasil**. p.353.

2.2 O autoritarismo no Brasil

O Estado Getulista imprimiu a marca autoritária na cultura política do Brasil e mostrou-se como um regime atraente, segundo Fausto, não somente para a esquerda, mas até mesmo para os liberais, frente à dificuldade que esses encontravam para organizar sua classe, formar organizações representativas e partidos⁴⁴. É importante ressaltar que a corrente autoritária no Brasil, como considera Fausto:

“assumiu com toda a consequência a perspectiva do que se denomina modernização conservadora, ou seja, o ponto de vista de que, em um país desarticulado como o Brasil, cabia ao Estado organizar a Nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem-estar geral. O Estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão que só serviam para enfraquecer o país”⁴⁵.

A preocupação em distinguir as virtudes do autoritarismo e a ênfase em condenar o totalitarismo pelo próprio Estado é evidente no livro de Azevedo do Amaral - um dos mais significativos ideólogos do Estado Novo - intitulado “O Estado autoritário e a realidade nacional”:

“O Estado autoritário não é, como se poderia julgar à primeira vista, aquele em que a organização estatal abrange na sua esfera de atuação o conjunto da vida coletiva da Nação (...) o que define o totalitarismo, no sentido peculiar que a essa expressão lhe deu o fascismo, não é portanto a extensão do poder estatal, mas a natureza compreensiva, absorvente, aniquiladora da personalidade humana, que imprime às instituições fascistas um aspecto repelente, tornando-as tão incompatíveis com todos que prezam a dignidade do espírito. (...) O Estado autoritário baseia-se na demarcação nítida entre aquilo que a coletividade social tem o direito de impor ao indivíduo, pela pressão da maquinaria estatal, e o que forma a esfera intangível de prerrogativas inalienáveis de cada ser humano”⁴⁶.

Embora os “políticos incompetentes da República Velha que não conseguiam desenvolver o progresso dentro da ordem” figurassem como inimigos no imaginário político difundido no varguismo, outro pilar deu sustentação ao Estado Novo: o anticomunismo⁴⁷.

⁴⁴ FAUSTO. *Op. cit.*, p.357.

⁴⁵ FAUSTO. *Idem*.

⁴⁶ VIANA, O. Apud FAUSTO. *Op. cit.*, p.10.

⁴⁷ CAPELATO, M.H. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Papirus. p.52.

A ameaça que a Revolução Mexicana e Russa representavam contribuía para que o comunismo e os comunistas fossem vistos como inimigos reais da Nação, mas podemos dizer que o levante comunista de 1935, também conhecido como Intentona Comunista (nome atribuído pelas forças armadas significando intento louco, plano insensato), pode ser considerado o marco inicial para explicar o Golpe de 1937. Ocorreu em quartéis do exército em três cidades simultaneamente: Rio de Janeiro, Natal e Recife, liderado por comunistas reunidos em torno da Aliança Nacional Libertadora (ANL)⁴⁸. O Levante pretendia ser um Golpe militar, e, embora tenha sido um fracasso, representou para o governo de Vargas uma ameaça real e não somente um pretexto para o Golpe de 1937.

A grande dimensão dada ao levante aguçou o medo do comunismo e favoreceu a implantação de medidas repressivas rigorosas. Nos dois anos anteriores ao golpe, o Brasil juridicamente encontrava-se sob o estado de guerra e a constituição estava suspensa⁴⁹. O país contava apenas com o Tribunal de Segurança Nacional, fundado em 1936 como uma instância da Justiça Militar, concebida para julgar em princípio os dissidentes do Levante de 1935, mas que acabou transformando-se em um órgão permanente até o final do Estado Novo; e com a Comissão Executora do Estado, criada em outubro de 1937, um mês antes do golpe. Essa comissão nos dá a medida da radicalização que o país chegara na véspera do golpe.

As resoluções do plano de ação da Comissão previam a prisão imediata de todos os suspeitos de atividades comunistas e medidas de caráter preventivo, entre elas colônias agrícolas de reeducação dos comunistas não perigosos, prisões especiais para chefes e líderes marxistas, campos de concentração para os filhos dos comunistas e comissões de ensino para combater o comunismo na escola⁵⁰. Embora algumas medidas, como os campos de concentração, não tenham sido implementadas, já estava impresso o caráter autoritário da política estatal após o Golpe. Esses instrumentos de repressão garantiram a Getúlio e seu grupo de apoio civil e militar o poder de interditar todos os opositores do governo.

⁴⁸ A ANL, presidida por Luís Carlos Prestes, foi criada em março de 1935 como uma frente de esquerda liderada pelo Partido Comunista Brasileiro. A ANL procurava se ajustar às delimitações da Internacional Comunista (IC), organização de Moscou que determinava a linha do movimento comunista. Em linhas gerais visava combater os fascistas, o imperialismo e o governo de Vargas e pregava a tomada do poder por um governo popular, nacional e revolucionário. Em julho de 1935 foi posta na ilegalidade mas não interrompeu suas atividades políticas, exercendo forte influência sobre oficiais militares.

⁴⁹ Em 25 de novembro de 1935, o governo pediu a decretação do estado de sítio por sessenta dias. O estado de sítio, equiparado ao estado de guerra, foi prorrogado até junho de 1937.

Outro grupo de apoio, imprescindível para a realização do Golpe, foi a Ação Integralista Brasileira (AIB). Essa organização de caráter fascista, fundada em outubro de 1932 por Plínio Salgado e outros intelectuais, se definia como uma doutrina nacionalista, cujo conteúdo era mais cultural do que econômico⁵¹, mas esse aspecto será melhor abordado no decorrer da pesquisa. Do ponto de vista da questão do Estado, o integralismo corroborava a idéia da necessidade de um único chefe da Nação e combatia a idéia da existência de partidos políticos e representação individual. Identificando-se com o autoritarismo fascista, mostrava-se antiliberal, anti-socialista, anticapitalista e anti-semita⁵².

Os integralistas, alinhados a Vargas, combateram fervorosamente os comunistas ao longo da década de 1930. Embora possamos identificar alguns pontos em comum entre integralistas e comunistas – em geral a idealização de um partido único, o culto à personalidade do líder e a crítica ao Estado liberal – o sentimento que os movia era significativamente distinto. O movimento integralista fundamentava-se em valores conservadores, como a família e a Igreja Católica. Os comunistas, por outro lado, eram críticos às religiões, ao preconceito e militavam em favor da luta de classes, da luta contra o imperialismo, da reforma agrária, etc. Dessa forma, no interior da AIB concentravam-se os principais inimigos dos comunistas, estendendo ao Brasil o mesmo antagonismo existente entre o fascismo e o comunismo soviético.

É importante ressaltar que, embora a corrente autoritária varguista e o integralismo possuam traços comuns, são essencialmente opostos quanto ao ideal de Estado. O integralismo pregava a idéia de um Estado comandado por um partido representado pelas massas. Na contracorrente, o autoritarismo defendia a inexistência do partido e a independência do Estado, que deveria ser comandado por alguns homens capacitados em nome da massa. Esse aspecto do autoritarismo é fundamental para entendermos a aproximação de alguns grupos intelectuais nos órgãos culturais no período do Estado Novo.

⁵⁰ ARAUJO. *Op. cit.*, p.26.

⁵¹ FAUSTO. *Op. cit.*, p.353.

⁵² Gustavo Barroso foi o ideólogo do anti-semitismo no Brasil; escreveu entre outros livros *Brasil Colônia de Banqueiros e Sinagoga Paulista* difundido a ideologia nazista e denunciando cidadãos paulistas de origem judaica. FAUSTO. *Op. cit.*, p.356.

Assim, através de medidas repressivas por parte do governo, e do apoio da AIB, parlamentares, políticos, jornalistas e intelectuais comunistas que não conseguiram fugir em tempo do país foram presos e perseguidos pelo Estado. Nesse clima de caça aos comunistas, considerados os inimigos número um da Nação, foi descoberto o “Plano Cohen”⁵³, último pretexto para o Golpe. O plano foi atribuído à Internacional Comunista e, segundo a versão oficial, foi apreendido quando estava sendo datilografado no Ministério da Guerra pelo oficial “integralista” Capitão Olímpio Mourão. Supostamente, esse plano foi redigido por um certo Cohen e simulava de forma caricatural o que seria um projeto comunista para a tomada de governo: mobilização dos trabalhadores para uma greve geral, manifestações populares organizadas para depredar e incendiar prédios públicos, eliminação sumária de autoridades civis e militares que se opusessem à insurreição⁵⁴.

Esse plano fictício foi redigido para ser publicado em um boletim da Ação Integralista Brasileira (AIB), com o objetivo de demonstrar como seria uma insurreição comunista e como reagiriam os integralistas nessas circunstâncias⁵⁵. Entretanto, o plano não passou pelo crivo de Plínio Salgado, presidente do AIB, que o considerou fantasioso demais e irrealista na imagem que se fazia dos comunistas⁵⁶. Atualmente é comprovada a tese de que o plano foi forjado não pelos integralistas, mas pelos chefes militares com a intenção de justificar o Golpe de novembro de 1937, contrariando as expectativas de eleição do sucessor de Vargas⁵⁷, prevista para o ano seguinte. A ameaça de uma insurreição comunista, da forma como foi apresentada pelas Forças Armadas, legitimou a instauração da ditadura do Estado Novo.

Em decorrência da opressão dos últimos anos, não havia opositores; a esquerda e a direita estavam presas ou exiladas. O Golpe obteve apoio da classe dominante e de maioria do Congresso, que aprovou às pressas o Estado de Guerra e a suspensão das garantias constitucionais por noventa dias. Os integralistas aderiram ao golpe com a esperança de ver Plínio Salgado no Ministério da Educação.

⁵³ Veja o plano na íntegra em anexo 1.

⁵⁴ Fundação Getúlio Vargas - FGV / Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/Brasil/nav_historia/htm/anos30-37/ev_plano_cohen.htm> acessado em jan. 2003.

⁵⁵ FAUSTO. *Op. cit.*, p.363.

⁵⁶ ARAUJO. *Op. cit.*, p.19.

Outro aspecto que merece destaque é o fato de que Getúlio habilmente preparou a prorrogação de seu mandato no governo central, previsto para encerrar em 3 de maio de 1938. Segundo Carone, Getúlio preparou sua continuação “utilizando-se de recursos extremos fornecidos pela própria burguesia”⁵⁸, isto é, conservou-se no poder pelas ligações estabelecidas com os grupos que no começo de seu mandato encontravam-se enfraquecidos:

“Quando os tenentistas ocupavam os Estados, ele aproxima-se, promete e oferece, discretamente, posições às oligarquias citadinas das Frentes Únicas, logo depois recuando diante da reação que estas manobras suscitam. Depois de 1932, quando estas mesmas oligarquias se impõem, simula apoiá-las, quando na verdade continua a ligar-se discretamente aos tenentes e à oligarquia agrária vencida em 1930. Com a bandeira do anticomunismo, consegue a união de todas estas forças, que nele viam personagem essencial para o momento. A disputa eleitoral e a divisão de forças facultaram-lhe, com auxílio das armas legais fornecidas pela própria oligarquia, vagarosamente articular os grupos prejudicados pela situação e tentar o Estado Novo. Assim, aproveita-se do descontentamento das forças armadas, que se viam anarquizadas e lutavam contra a indisciplina tenentista; dos elementos das oligarquias agrárias e citadinas, como o Partido Republicano Paulista, a Frente Única Gaúcha, o Partido Social Nacionalista, que não nutriam ilusões de vitória eleitoral; dos integralistas, que esperavam partilhar do poder e dominar mais facilmente com a ditadura; e de parte da classe média e da burguesia, aterrorizadas ante a constante ameaça comunista de greves, de desassossego público e revoluções. Fácil tornou-se esmagar a União Democrática Brasileira, as forças tenentistas e populares (...), pois o movimento operário estava controlado pelos “pelegos” ou esmagado pela reação posterior à Revolução da Aliança Nacional Libertadora”⁵⁹.

Em 10 de novembro de 1937, o golpe que instaurou o Estado Novo ocorreu tranqüilamente. Algumas horas antes do pronunciamento de Vargas, o Congresso Nacional foi interditado e fechado por tropas da Polícia Militar⁶⁰. À noite, Getúlio anunciou pelo rádio a nova fase política, pautada por uma Carta Constitucional elaborada por Francisco Campos. Segundo Araujo, Getúlio declarou em seu discurso que “a organização constitucional de 1934, vazada nos moldes claros do liberalismo e do sistema representativo, evidenciara falhas lamentáveis” e “estava evidentemente antedatada em relação ao espírito do tempo. Destinava-se a uma realidade que deixara de existir”⁶¹.

⁵⁷ É importante lembrar que o mandato de Getúlio Vargas teve início em 15 de julho de 1934, quando foi eleito presidente da República pelo voto indireto da Assembléia Nacional Constituinte.

⁵⁸ CARONE, E. **Revoluções do Brasil contemporâneo: 1922/1938**. São Paulo: Ática, 1989. p.109.

⁵⁹ CARONE. **Op. cit.**, p.124.

⁶⁰ Segundo Fausto, o General Dutra (ministro da Guerra) não autorizou que a intervenção do exército. FAUSTO. **Op. cit.**, p.364.

⁶¹ ARAUJO. **Op. cit.**, p.24.

Para melhor entendermos em que medida a Carta Constitucional de 1937 representou realmente uma ruptura com o passado, cabe discorrer brevemente sobre a Constituição que vigorara até o dia do Golpe.

A Constituição de 1934 foi promulgada pela Assembléia Nacional Constituinte com o objetivo de substituir a anterior, datada de 1891. Atendendo a interesses de um grupo heterogêneo (governo, lideranças tenentistas, oligarquia, Igreja Católica), a Constituição aprovou no plano da política social, uma série de medidas que beneficiaram os trabalhadores e a família. Foi criada a Justiça do Trabalho, que garantiu, entre outros benefícios, a instauração do salário mínimo, a jornada de trabalho de oito horas, o direito a férias remuneradas e ao descanso semanal, a autonomia sindical e a oficialização do casamento religioso. Sobretudo, a Constituição deveria garantir um regime democrático pela via eleitoral, ainda que a primeira eleição só pudesse ser feita pelo voto indireto dos membros da Assembléia Nacional Constituinte (essa prerrogativa garantiu a eleição de Getúlio em 17 de julho de 1934, com 175 votos contra 71). Contudo, segundo a nova Constituição as futuras eleições deveriam se realizar pelo voto direto⁶².

A Nova Constituição de 1937 “ficou conhecida como Polaca, dada sua inspiração nitidamente corporativista e fascista, apoiada no exemplo da Polônia”⁶³. Fausto considera que a nova Carta não representou efetivamente uma ruptura com o passado, mas legitimou e deu coerência à instituições e práticas que vinham tomando forma desde 1930⁶⁴. Assim que entrou em vigor, a nova Constituição, em princípio, deveria ser submetida a um plebiscito nacional, para a posterior realização de eleição para o Parlamento. Porém estas medidas jamais aconteceram durante o Estado Novo.

Getúlio, estrategicamente, pautou-se no artigo 186 das “disposições finais e transitórias”, que declarava que, em estado de emergência, as liberdades civis – garantidas pela própria Constituição recém-instaurada – estavam suspensas. Esse artigo também garantia ao governo a prerrogativa de aposentar funcionários civis e militares, “no interesse do serviço público ou por conveniência do regime”⁶⁵.

⁶² Site da Fundação Getúlio Vargas - FGV / Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>> acesso em jan. 2003.

⁶³ ARAUJO. **Op. cit.**, p.24.

⁶⁴ FAUSTO. **História do Brasil**. p.365.

⁶⁵ Idem.

Assim, por meio dos decretos leis, Vargas centralizou o poder na figura do presidente. Os Estados passaram a ser governados por interventores, interligados em um departamento administrativo, responsável entre outras coisas pelo gerenciamento do orçamento. No que se refere aos trabalhadores, a Carta garantiu a liberdade dos sindicatos, desde que reconhecidos pelo Estado e cujas diretorias fossem aprovadas pelo Ministério do Trabalho.

Nos primeiros dias que sucederam o golpe, Getúlio não enfrentou nenhuma resistência. Os principais antagonistas ao golpe já haviam sido banidos desde o início de 1930 e não tinham como reagir. O Congresso recém-dissolvido, além de não oferecer resistência, mostrou-se favorável a ponto de oitenta de seus integrantes prestarem solidariedade a Getúlio em 13 de novembro. Porém, não tardou para que Getúlio se voltasse contra um significativo grupo que o beneficiara explicitamente, em termos doutrinários e políticos, no Golpe de 1937: os integralistas.

A primeira medida ocorreu em dezembro de 1937, quando Getúlio delegou algumas medidas que atingiram diretamente a AIB. Num primeiro momento, foi proibido o uso de armas nos partidos políticos. Mas a sanção mais severa ocorreu com o decreto de 3 de dezembro, que extinguiu os partidos políticos e transformou-os em instituições culturais ou beneficentes.

A AIB, que havia apoiado o Golpe esperando ver Plínio Salgado no Ministério da Educação (Plínio Salgado chegou a abandonar sua candidatura a presidente em solidariedade a Vargas), reagiu violentamente às novas medidas repressivas. No dia 11 de maio de 1938, os integralistas, apoiados por outros opositores descontentes⁶⁶, tentaram realizar um atentado na residência presidencial, o Palácio Guanabara. O evento, conhecido como “*putsch* integralista”⁶⁷, contou com um grupo paramilitar, composto de cerca de 1.500 camisas-verdes (como eram chamados os integralistas), que vestiam a farda dos fuzileiros navais. O objetivo imediato do *putsch* era liquidar o presidente e implantar uma ditadura elitista e corporativista, aos moldes da doutrina integralista de inspiração fascista.

⁶⁶ Entre os inúmeros descontentes estavam Otávio Mangabeira, ex-ministro de Washington Luís, e Euclides Figueiredo, um dos comandantes da Revolução Constitucionalista de 1932, ambos na prisão. Insatisfeitos estavam também os candidatos frustrados de uma eleição que não se realizou: Armando de Sales de Oliveira, José Américo de Almeida, o ex-governador gaúcho Flores da Cunha, que, forçado à renúncia, asilou-se no Uruguai. Adversários eram também o ex-governador de Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, envolvido injustamente no processo da Intentona Comunista de 1935, e o ex-governador da Bahia, Juraci Magalhães, assim como o ex-prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto, também transformado em réu da Intentona.

O *putsch* foi vencido com a intervenção do Ministro da Guerra, o General Dutra. Carone considera que o fracasso se deu em parte porque “covardemente, a maioria dos integralistas que deveria participar da revolução, assaltar o Palácio da Guanabara, prender as autoridades civis e militares, ocupar as vias de comunicações etc. não se apresentara para a ação”⁶⁸. Cerca de 200 camisas-verdes foram presos, condenados pelo TSN e submetidos a penas que variavam de dois a oito anos. O líder do movimento, Plínio Salgado, foi exilado em Portugal. A reação imediata do governo ao *putsch* foi a perseguição sistemática aos integralistas e a criação de uma guarda pessoal para Getúlio, independente do exército e da polícia.

2.3 Propaganda e política no Estado Novo

Efetivado o golpe, tornou-se indispensável ao governo Vargas formar uma opinião pública para legitimar a implantação do regime autoritário perante a sociedade. Com esse objetivo, o Estado desenvolveu uma série de estratégias para elaborar e difundir sua própria versão da fase histórica que o país vivia. O Estado Novo apresentou-se como o idealizador dos objetivos revolucionários de 1930, promovendo através da busca de novas raízes, da integração nacional (não ameaçada pelas disputas partidárias), a entrada do Brasil na modernidade.

Com o objetivo de ampliar suas bases de legitimidade, o regime organizou suas novas estruturas utilizando um eficiente respaldo ideológico. O Estado Getulista mostrou-se hábil em jogar com as diferentes forças sociais, à medida que, ao mesmo tempo em que procurou restringir a estrutura de poder, elitista e excludente, também incorporou as camadas populares urbanas. Assim, os mais diferentes setores da sociedade sentiram-se envolvidos na política do Estado. O Estado procurou, sobretudo, garantir seu poder de organização e direção nos diversos canais da sociedade civil, fossem da elite, fossem das camadas populares.

⁶⁷ *Putsch* em língua alemã quer dizer golpe de Estado. Veja a cobertura da imprensa da época sobre o *putsch* no anexo 1.

⁶⁸ CARONE. *Op. cit.*, p.125.

A questão da cultura no Estado Novo foi redimensionada nesta perspectiva, e passou a ser configurada em termos de organização política⁶⁹. O regime passou a produzir e difundir sua ideologia para os diversos setores da sociedade através de aparatos culturais sofisticados. Entretanto, é importante lembrar que esta preocupação já estava presente desde os primeiros tempos, quando Vargas, na chefia do governo provisório, fundou o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), em 2 de julho de 1931, com o objetivo de fornecer informações oficiais à imprensa por meio de radiodifusão.

Em 10 de julho de 1934 foi criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), através do decreto-lei nº 24.651, que extinguiu o DOP. Funcionando como uma instância do Ministério da Justiça, foi dirigido por Lourival Fontes, jornalista sergipano admirador do fascismo italiano. O DPDC, além de reafirmar seu predomínio no setor de radiodifusão, englobou a Imprensa Nacional e os setores de cultura e cinema, estimulando-os por meio de premiações à produção de filmes educativos. Após o Golpe, o DPDC passou a ocupar as instalações do Palácio Tiradentes, antiga sede da Câmara dos Deputados, no Rio de Janeiro. A nova Carta Constitucional atribuiu à imprensa a qualidade de serviço de utilidade pública e traçou os limites para a sua atuação através de uma série de restrições.

Todos os esforços de Vargas no sentido de cercear a liberdade de expressão e de formar opinião pública foram, porém, materializados na constituição do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. Criado em dezembro de 1939, esse órgão estava diretamente subordinado ao Presidente da República e vinculado ao Ministério da Justiça. Configurou-se como órgão responsável pela sistematização da propaganda oficial do governo, abarcando os setores de divulgação, radiodifusão, cinema, teatro, turismo e imprensa. Tendo como diretor geral Lourival Fontes, o DIP tinha por excelência a função de fundamentar a “educação nacional”. Nesse sentido, o DIP coordenou e promoveu a propaganda interna “sistematizando as informações para os ministérios e entidades públicas e privadas”⁷⁰. No que se refere a propaganda externa, o DIP agiu junto à imprensa estrangeira para evitar que fossem divulgadas “informações nocivas ao crédito e a cultura do país”⁷¹.

⁶⁹ VELLOSO, M. **O mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)**. Dissertação de mestrado. Dep. de Filosofia da PUC-RJ. 1983. p.5.

⁷⁰ VELLOSO. *Op. cit.*, p.6.

⁷¹ FAUSTO. *Op. cit.*, p.375.

A propaganda política é estratégia para o exercício do poder. Contudo, podemos dizer que ela adquiriu uma força muito maior nos regimes de tendência autoritária, notadamente no Estado Novo, graças ao monopólio dos meios de comunicação, a rigorosa censura exercida sobre o conjunto das informações e a manipulação para bloquear toda atividade espontânea⁷².

O DIP garantiu ao governo, devido sua estrutura centralizadora, um eficiente controle da informação e assegurou-lhe um relativo domínio em relação a vida cultural do país. Grande parte da produção intelectual do período se desenvolveu no interior da esfera estatal e os canais de maior expressão da sociedade foram transformados em espaços de veiculação da ideologia estadonovista.

A imprensa, que até então era uma instância privada, passou a ser subordinada ao poder público por um dos dispositivos da constituição de 1937. Constituída como um setor eficiente do DIP, a imprensa foi orientada prioritariamente para o exercício da censura e propaganda⁷³. Em nome da preservação da organização do Estado, a imprensa passou também a exercer uma função pública, conforme argumentou Francisco Campos: “Condensando e interpretando perante o governo, o sentimento do povo, ela (a imprensa) ao mesmo tempo esclarece, para o povo, o pensamento e a ação do governo, mantendo por esse meio aquela perfeita comunidade espiritual que é condição elementar na vida de uma nação”⁷⁴.

Assim, o controle do Estado sobre a imprensa é que vai garantir esta comunicação direta entre o governo e a sociedade, evitando qualquer interferência nociva ao regime. Os jornais estavam subjugados às medidas impostas pelo DIP; entre elas, os jornais e jornalistas deveriam ser credenciados no próprio departamento. A partir de 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram se registrar junto ao DIP⁷⁵ e aqueles que insistiram em manter sua independência ou se atreveram fazer críticas ao governo tiveram sua licença cassada⁷⁶.

⁷² CAPELATO. *Op. cit.*, p.36.

⁷³ VELLOSO. *Op. cit.*, p.6.

⁷⁴ CAMPOS, F. A função social da imprensa. *A manhã*. Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1941. p.2. Apud: VELLOSO, *Op. cit.*, p.7.

⁷⁵ CAPELATO. *Op. cit.*, p.70.

⁷⁶ Capelato Considera que em São Paulo, os importantes jornais liberais foram praticamente silenciados e tiveram que aceitar em suas redações elementos nomeados pelo governo para vigiá-los.

É importante grifar que durante o Estado Novo que a prática de divulgação do governo foi legitimada. Justamente na qualidade da argumentação política pública que reside a principal distinção entre a doutrina dos anos 30 e a do Estado Novo. Enquanto a primeira se constituiu numa espécie de obrigação política para a sociedade, o novo regime se distinguiu pela legitimidade conquistada nas esferas da sociedade civil. Dessa forma, no projeto político-ideológico estadonovista, a cidadania foi redimensionada na perspectiva de envolver os diferentes atores sociais na política do Estado⁷⁷.

Nesta perspectiva, a imprensa assumiu vocação legislativa e funcionou como mediadora eficiente entre o governo e as camadas populares. A centralização era vista como a melhor forma de agilizar o processo de consulta popular, substituindo o extinto parlamento. Através da imprensa, o regime realizou uma série de inquéritos populares sobre os mais diversos assuntos. As enquetes procuravam extrair a opinião pública sobre a figura do Presidente Vargas, a legislação social, o dia da raça e temas do programa Hora do Brasil. Velloso considera que esta sistematização de entrevistas sobre a política do governo não era apenas uma estratégia para substituir longos e monótonos discursos, mas significava também uma forma de fazer parecer que a opinião pública era importante e tinha repercussão⁷⁸.

Além da imprensa escrita, outro meio de comunicação foi incorporado pelo regime: a Rádio Nacional, reinaugurada em 19 de abril de 1942, por ocasião do aniversário de Getúlio. Segundo Capelato, o controle sobre o rádio foi mais ameno do que o da imprensa, apesar de aquela ser considerado um veículo de grande importância para o regime⁷⁹. Os ideólogos do Estado Novo utilizavam o rádio sobretudo para veicular propaganda política do regime, mesclando discursos e notícias oficiais aos programas de grande alcance nas camadas populares, como programas humorísticos, musicais, transmissões esportivas e radionovelas.

“Os proprietários do Estado de São Paulo tentaram reagir e o resultado foi a expropriação do jornal, em 1940, por representantes do Estado Novo que o converteram em órgão oficioso. O *ESP*, *A noite* de São Paulo e *O Dia* do Rio de Janeiro tomaram-se os principais órgãos de propaganda do regime”. CAPELATO. *Op. cit.*, p.75.

⁷⁷ Lamounier considera que uma parcela significativa de estudos sobre o período tende a minimizar o papel da ideologia estadonovista, reduzindo-a muitas vezes a uma caricatura cabocla do fascismo europeu. Dentro desta perspectiva, assinala Lamounier, é comum perceber os regimes autoritários como “manifestações imperfeitas dos pólos autoritários e democráticos”, quando se elegem como parâmetros de análise as expressões ideológico-culturais dos centros tidos como os mais avançados. Nessa perspectiva, a produção intelectual é relegada a puro mimetismo ou simbolismo destituído de maiores significados. LAMOUNIER, B. *Ideologia em regimes autoritários: uma crítica a Juan Linz*. Estudos Cebrap, nº7, janeiro/março, 1974. p.67-92.

⁷⁸ VELLOSO, M. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Revista de Sociologia e Política, UFPR, Curitiba, nº9, 1997.

⁷⁹ CAPELATO. *Op. cit.*, p.76.

O controle dos meios de comunicação foi uma estratégia de poder essencial para a instauração do regime. Através do rígido controle desses veículos culturais, o Estado Novo elaborou, produziu e difundiu sua ideologia com o objetivo de homogeneizar ideologicamente grupos sociais distintos em torno de uma nova ordem.

2.4 A função do intelectual no Estado Novo

Para melhor compreensão da relação entre o intelectual Mário Pedrosa, o pintor Cândido Portinari e o Estado Novo (1937-1945), acreditamos ser necessário definir o termo “intelectual” e refletir sobre o espaço que esse ocupava no Estado Novo. Sem a pretensão de abranger a totalidade do termo, pois esse tem um caráter polissêmico e assume significados diferentes conforme a época e o país⁸⁰, pretendemos, sucintamente recuperar algumas acepções do termo que justifiquem o uso desta categoria para o crítico de arte Mário Pedrosa e para o artista Cândido Portinari.

Em linhas gerais, designaremos de intelectual a todos os “artistas, estudiosos, cientistas e, em geral, a quem tenha adquirido, com o exercício da cultura, uma autoridade e uma influência nos debates públicos”⁸¹. Nessa perspectiva podemos sem dúvida enquadrar Mário Pedrosa e Cândido Portinari nesta categoria, porque ambos atuaram politicamente – mesmo que em lados distintos – e demonstraram uma atitude crítica e problematizante nos debates sobre os rumos da cultura brasileira. Importante frisar que, embora Portinari não fosse um letrado, muito menos um militante político no ano de 1942 (ao contrário de Pedrosa que tinha formação em Direito e era declaradamente militante de esquerda nesse período), sem dúvida era reconhecido pelo Estado e pelo próprio crítico uma autoridade no campo das artes, chegando até mesmo, a representar a pintura brasileira perante o estrangeiro.

⁸⁰ RODRIGUES DA SILVA, H. **Fragmentos da história intelectual; entre questionamentos e perspectivas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2002.

⁸¹ Idéia desenvolvida por Carlo Marletti. In: BOBBIO, N.; MATEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política**. 5ªe. Brasília: Edunb, 1993. p.637.

A relação dos intelectuais com a política no período do Estado Novo é tratada por Pécaut⁸² em seu estudo sobre um grupo de intelectuais brasileiros – em especial os instalados no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte – e a ligação desses com seus governantes. Pécaut aventa a hipótese de que os grupos não eram homogêneos, mas se posicionavam – entre outras categorias – ao lado do Estado ou contra ele; ainda ressaltando as diferenças desse grupo, Pécaut explora a diversidade de convicções políticas entre eles. O único ponto de coesão do diluído grupo, segundo Pécaut, era de que todos reivindicavam “um *status* de elite dirigente, em defesa da idéia de que não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir de cima e dar forma à sociedade”⁸³.

A hipótese de Pécaut, sobre essa vocação dos intelectuais de integrar a elite dirigente como grupo responsável por educar a sociedade, instiga a verificar, no discurso de Mário Pedrosa, se existem elementos que indiquem a possível preocupação pedagógica em relação à obra de arte. Nesse sentido, podemos perguntar: o crítico, ao elogiar com tanta veemência a forma e o conteúdo das obras de Portinari, não o fará com a intenção de sugerir (pois somente o crítico de arte tem prerrogativas para tal) e até mesmo reafirmar para o artista o bom gosto para a arte brasileira segundo a óptica de sua própria matriz intelectual? Poderíamos também refletir sobre o caráter heterogêneo do grupo intelectual brasileiro e a dificuldade em traçarmos uma definição *latosensu* para tal grupo no espaço brasileiro, devido a particularidade da realidade social brasileira. Assim, cabe perguntar: quais similitudes e diferenças podem existir entre intelectual e artista no contexto do Estado Novo?

Na mesma perspectiva de Pécaut, a historiadora Mônica Velloso analisou a relação entre intelectuais e o sistema de poder no Estado Novo⁸⁴. A autora partiu da premissa de que foi durante o período da Era Vargas, que os intelectuais se configuraram como um grupo organizado. Essa unificação estava centralizada no Estado, que se apresentava para os intelectuais como um “cérebro capaz de funcionar harmonicamente todo o organismo social”⁸⁵. Dessa forma, o Estado passou a ser visto por intelectuais de diversas correntes de pensamento como o “cerne da nacionalidade brasileira”.

⁸² PÉCAUT, *op. cit.*

⁸³ PÉCAUT, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁴ VELLOSO, Mônica. **Os intelectuais e a política cultural no Estado Novo**. Revista de Sociologia e Política, Dep. de Ciências Sociais, UFPR, Curitiba, n° 9, 1997.

Em linha gerais, o estudo de Velloso discorreu sobre os meandros da relação entre intelectuais modernistas e o Estado Novo. Nas entrelinhas, Velloso sugeriu que essa coesão deveu-se sobretudo à habilidade política de Getúlio em reconstruir a imagem do intelectual⁸⁶, de maneira tal que o grupo se sentisse convidado a realizar a imprescindível tarefa de refletir sobre os destinos da nacionalidade. O primeiro passo de Vargas, para transformar a relação conflituosa entre os intelectuais modernistas e o Estado em harmoniosa união ocorreu em dezembro de 1943, quando Getúlio ingressou na Academia Brasileira de Letras.

A entrada de Vargas na Academia reforçou um dos postulados doutrinários mais enfatizados no regime estadonovista: “o da união entre o homem de pensamento e o homem de ação, entre a política e a literatura, enfim, entre os intelectuais e o Estado”⁸⁷. Ao integrar-se à Academia, Vargas mostrou sua habilidade em apresentar-se não somente como um político competente, capaz de comandar o jogo político, mas sobretudo como um intelectual capaz de refletir sobre os destinos da Nação, na qualidade de autor da “Nova política do Brasil”⁸⁸.

Dessa forma, o Estado Novo conferiu uma nova função ao intelectual, mais adequada à nova realidade social. Em seu discurso de posse, Getúlio ressaltou a diferenças mais marcante entre os intelectuais brasileiros do final do século XIX e os de seu governo. Segundo Vargas, os intelectuais que os precederam tinham preocupações meramente literárias, e isolavam-se na Academia como uma “torre de marfim”, distantes das lutas sociais⁸⁹. Ao criticar a atitude isolacionista dos intelectuais, Getúlio reafirmou a necessidade da integração do intelectual ao corpo do Estado para exercer efetivamente a função social de participação nos destinos da Nação. O discurso de Vargas procurou selar o pacto entre intelectuais e Estado Novo: “A primeira fase de vossa ilustre instituição (ABL) decorreu à margem das atividades gerais (...). Só no terceiro declínio desse século operou-se a simbiose entre homens de pensamento e de ação”⁹⁰.

⁸⁵ VELLOSO, *Op. cit.*, p.58.

⁸⁶ Que até então, segundo Pécaut, estava marcada por duas experiências negativas: a dependência perante o Império e o isolamento do início do século XX.

⁸⁷ VELLOSO, *Op. cit.*, p.60.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ “(...) a Academia Brasileira de Letras tem que ser o que são as instituições análogas: uma torre de marfim (...)”. Machado de Assis, 1897. Apud: VELLOSO. *Op. cit.*, p.59.

⁹⁰ VARGAS, 1943. Apud: VELLOSO. *Idem.*

Se havia de fato um grande esforço de Getúlio em conciliar-se com os intelectuais, podemos dizer que não era sem propósito, haja vista os inúmeros antagonistas ao regime. Se o Estado mobilizou amplos setores da intelectualidade, isso não significa a integração indiferenciada desse grupo, mas o chamamento daqueles mais afinados às delimitações do próprio Estado. Desse modo, é interessante verificar na trajetória intelectual de Mário Pedrosa e artística de Cândido Portinari como se deu o processo de exclusão e assimilação desses dois personagens das esferas culturais do regime.

Na estratégia ideológica do regime, a cultura estava estreitamente vinculada ao poder político e desempenhou papel fundamental na legitimação do discurso que estabeleceu a função centralizadora e coordenadora do Estado sobre os diversos setores da sociedade. Os intelectuais foram incorporados pelo Estado como intérpretes da vida social, “pois eram capazes de transmitir as múltiplas manifestações sociais e trazê-las para o seio do Estado, que deveria discipliná-las e coordená-las”⁹¹.

A doutrina política do regime buscou apresentar um Estado que correspondesse aos anseios da sociedade e mostrou-se disposta a interpretar o interesse coletivo e representá-lo. A cultura, nesse sentido, ocupou um lugar estratégico na organização do Estado, na medida em que traduzia a verdadeira brasilidade. Dessa forma, a relação entre intelectuais e poder político esteve ligada ao problema da construção da nacionalidade. O discurso oficial, que atribui ao intelectual a função de falar em nome dos destituídos, foi prontamente incorporado por uma parcela dos intelectuais brasileiros. Assim, poderíamos questionar: não haveria interesses em jogo por parte dos intelectuais cooptados, uma vez que esse grupo, desde o século XIX, vinha exercendo profissionalmente funções públicas?

Em outros momentos da história brasileira, os intelectuais interferiram no cenário político com intenção de organizar a sociedade. Essa preocupação já estava presente no movimento romântico do século XIX. Na América Latina, particularmente no caso brasileiro, os escritores românticos buscaram criar uma temática genuinamente nacionalista, destinada à autovalorização do país. Os escritores românticos, em grande maioria reunidos em torno de movimentos independentistas, eram motivados sobretudo pelo objetivo político de

⁹¹ ANDRADE, A. **Intelectuais e políticos**. A Manhã, RJ, 23/01/1944, p.4. Apud VELLOSO. *Op. cit.*, p.61.

transformar o país colonial em Nação. Nesse sentido, a identidade nacional foi pensada como questão *sine qua non* para afirmar e identificar o país frente as outras Nações emergentes⁹².

Os intelectuais que atravessaram a passagem do Império para a República, na mesma perspectiva dos românticos, assumiram o papel de condutores do processo de modernização da sociedade brasileira. Entretanto, foi o grupo que hoje designamos de “geração de 1870” que demarcou uma mudança de orientação significativa no debate intelectual brasileiro. Introduziu questões sociais e passou a abordar questões como Abolição, República e a necessidade de reestruturar o Estado frente à incapacidade técnica dos políticos.

Essa geração disseminou as idéias que viriam a fundamentar a cultura histórica moderna: o positivismo de Comte e o evolucionismo de Darwin e Spencer. Os debates versaram a partir daí sobre questões relativas à raça e à geografia (mestiçagem), sobre a importância da ciência, das teorias sobre o clima e o solo. Essas idéias tiveram vida longa no pensamento intelectual brasileiro e só foram questionadas radicalmente pelos modernistas da Semana de 1922⁹³.

“Os efeitos da Primeira Guerra levaram à derrocada o mito cientificista. O ideal cosmopolita de desenvolvimento cede lugar ao nacionalismo. A busca de nossas raízes, o ideal de brasilidade, passa, então, a construir o foco das preocupações intelectuais”⁹⁴. Com essa perspectiva, os intelectuais da década de 1920 concentraram-se no interior do movimento modernista para “conhecer o Brasil” e apresentar alternativas para o desenvolvimento da Nação.

Dessa forma, os intelectuais historicamente sempre procuraram constituir um grupo distinto no conjunto da sociedade: “Seja através dos ideais da ciência e da racionalidade (geração de 1870), da arte ou intuição (geração de 1920); imbuídos de vocação messiânica, sendo de missão ou dever social, os intelectuais se auto-elegeram sucessivamente consciência iluminada do nacional”⁹⁵.

⁹² VELOSO, M. & MADEIRA, A. **Século XIX: paisagens do Brasil**. In: Leituras Brasileiras. Itinerários no pensamento social e na literatura. SP: Paz e Terra, 1999. s/p.

⁹³ **Idem**

⁹⁴ VELLOSO. **Op. cit.**, p.57.

⁹⁵ VELLOSO. **Op. cit.**, p.58.

Imbuídos desse mesmo sentimento, os intelectuais na década de 1930 passaram a atuar diretamente no âmbito do Estado, tendendo a identificá-lo como o maior representante da idéia de Nação. Os intelectuais, que historicamente se constituíram como um grupo distinto, encontraram nos postos e cargos oferecidos pelo novo regime um canal de acesso para ordenar e organizar a sociedade, conflituosa, indefesa e fragmentada.

Mas se, por um lado, os intelectuais viram nas instituições culturais do Estado um espaço possível para realizarem seus projetos culturais, por outro “o Estado percebeu a importância de atrair setores letrados a seu serviço: católicos, integralistas, autoritários, esquerdistas disfarçados ocuparam cargos e aceitaram as vantagens que o governo oferecia”⁹⁶.

Assim, foi selado o pacto entre intelectuais que visavam pôr em prática seus projetos culturais e o Estado, que pretendia popularizar e difundir a ideologia do regime. Essa coesão entre intelectuais e Estado denota o caráter autoritário dos projetos culturais estadonovistas. A cultura foi elaborada e executada de cima para baixo, confirmando a grande distância existente entre a elite detentora da cultura e as camadas populares.

A questão da cultura no Estado Novo foi enfatizada por Cassiano Ricardo⁹⁷, significativo ideólogo do regime. Nas suas argumentações, considerava que “a cultura era o único instrumento capaz de arregimentar as forças sociais, integrando-as ao Estado”. Sob essa óptica, foi por intermédio da ação do Estado que a cultura adquiriu um sentido positivo, na medida em que contribuía para unificar o país e, conseqüentemente, extinguiu os conflitos⁹⁸.

Se, por um lado, o discurso de Cassiano Ricardo legitimava o controle dos aparatos culturais pelo Estado, por outro, desprezava qualquer canal não oficial de difusão cultural, vistos como ameaça à harmonia do regime. A pluralidade de idéias era considerada nociva pelo regime, pois poderia levar à desordem social. Dessa forma, os ideólogos do Estado empenharam-se em banir do país intelectuais e políticos – sobretudo de esquerda – que não partilhavam da mesma ideologia.

⁹⁶ FAUSTO. *Op. cit.*, p.376.

⁹⁷ Durante o Estado Novo (1937-1945) ocupou diversos postos importantes, dirigindo o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo, o departamento cultural da Rádio Nacional e o jornal *A Manhã*, porta-voz governamental.

http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_cassianoricardo.htm.

⁹⁸ VELLOSO. *Op. cit.*, p.10.

Ao mesmo tempo em que bania os opositores ao regime, o Estado procurava atrair outra parcela de intelectuais ao mostrar-se preocupado com o resgate dos valores nacionais e ao apoiar as atividades literárias⁹⁹. A Revista *Cultura Política* por exemplo, importante veículo difusor desses valores nacionais, contava com colaboradores de diversas tendências, até mesmo com aqueles que não desfrutavam de um status significativo no espaço intelectual¹⁰⁰. Com o objetivo de difundir as matrizes regionais da cultura brasileira, a revista apresentava uma seção sobre lendas e costumes do Nordeste¹⁰¹, na qual escreve, entre outros, Graciliano Ramos¹⁰².

Outro aspecto que merece ser ressaltado é o fato de que o Estado Novo apropriou-se do evento modernista de 1922 sem distinguir as diversas correntes de pensamento. A presença de Cassiano Ricardo em um posto chave do aparelho do Estado dá a medida do vínculo estabelecido entre a ideologia modernista e o regime¹⁰³. Porém, no Estado Novo, a questão da cultura popular, a busca das raízes da brasilidade ganharam outra dimensão. O regime procurava, sobretudo, converter a cultura em instrumento de doutrina. Com esse objetivo vai buscar a brasilidade na consagração da tradição, nos símbolos, nos heróis nacionais. O regime vai se inspirar especialmente no verde-amarelismo, corrente modernista idealizada por Plínio Salgado e Menotti del Picchia.

Em linhas gerais, os verde-amarelos idealizavam uma cultura xenófoba, ultranacionalista, reticente a qualquer influência estrangeira. O ideal do homem brasileiro para os verde-amarelos era o caipira; esse, por sua vez, deveria estar isento de qualquer influência estrangeira, mantendo apenas a herança tupi e as tradições coloniais portuguesas. Para os verde-amarelos, São Paulo era o cerne da nacionalidade justamente pela sua configuração geográfica, já que, ao contrário de outras regiões brasileiras, seus rios corriam em direção ao interior, obrigando os paulistas a caminhar em direção ao sertão, em favor dos valores autenticamente rurais¹⁰⁴.

⁹⁹ LIPPI, Lúcia. **Os intelectuais e o nacionalismo**. In; Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate / Instituto Nacional de Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p.70.

¹⁰⁰ GOMES, A. C. **História e historiadores**. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p.158.

¹⁰¹ LIPPI. **Op. cit.**, p.70.

¹⁰² Graciliano Ramos foi preso pelo DIP por ter sido considerado simpatizante comunista quando dirigia uma secretaria de governo em Alagoas.

¹⁰³ VELLOSO. **Op. cit.**, p.70.

¹⁰⁴ VELLOSO. **A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista**. Estudos Históricos. FGV, Rio de Janeiro, 6/11, 1993. s/p.

Se num primeiro momento o movimento modernista indicava uma visão de futuro, os verde-amarelos buscaram resgatar um passado mítico, idealizado. É importante ressaltar que, da radicalização das posições verde-amarelas de Plínio Salgado, surgirá o Grupo Anta, que na mesma perspectiva adotou uma extremada postura ultra-nacionalista. O Grupo Anta, através de suas idéias veiculadas em revistas e livros, fundamentou o movimento integralista, dirigido por Plínio Salgado.

Essas idéias conservadoras defendidas pelos verde-amarelos foram duramente criticadas pelas demais correntes modernistas, particularmente pelas vertentes menos conservadoras fundadas por Oswald de Andrade: os movimentos Pau-brasil e Antropofágico. Em linhas gerais, a arte para o Pau-brasil deveria ser pautada pela pesquisa, tanto no plano temático, quanto nas formas de expressão, que poderiam ser, sem reservas, tomadas de empréstimo das vanguardas européias. O pitoresco nacional deveria ser tematizado, na busca de uma expressão que retratasse a sociedade contemporânea. O movimento Antropofágico, por outro lado, defendia uma cultura brasileira em seu estado primitivo de pureza, anterior à ordem patriarcal e hierárquica, das formas institucionalizadas da religião, longe da política e da economia. Propunha a pesquisa de aspectos da cultura brasileira, suas tendências, seus costumes e usos. Pretendia devorar a cultura européia para incorporar suas virtudes e reforçar o próprio organismo, a cultura brasileira.

Mas esta visão crítica da cultura, difundida pelas correntes modernistas menos conservadoras, vai ser substituída pelo ufanismo. Personalidades como Caxias e Tiradentes são resgatados como exemplos. No contexto estadonovista não há mais espaço para o anti-herói Macunaíma e sua preguiça. A versão de Macunaíma como representante do homem brasileiro cede lugar à raça de gigantes criada pelo grupo verde-amarelo.

Essa vinculação entre Modernismo e Estado Novo demonstra o esforço do regime para ser identificado como defensor de idéias inovadoras no âmbito da cultura. O fato de que poucos intelectuais resistiram aos apelos de integração por parte do Estado, através de cargos, demonstra que esse esforço não foi em vão. Mas se a vertente modernista conservadora predominou no projeto político ideológico estadonovista, isso não significa que o governo excluiu a colaboração de intelectuais que defendiam projetos culturais inovadores, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade. Porém, esses representantes modernistas menos conservadores foram absorvidos de maneira diferenciada.

Normalmente os intelectuais atuavam em duas esferas distintas; os mais conservadores eram locados no interior do Departamento de Imprensa e Propaganda. Composto pelos camisas-verdes, entre eles Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Mota Filho, o DIP visava sobretudo o controle dos meios de comunicação e à orientação das políticas culturais dirigidas às camadas populares. Os menos conservadores reuniam-se em torno do Ministério da Educação, dirigido por Gustavo Capanema. Constituído por intelectuais ligados à vanguarda do movimento modernista, entre eles Carlos Drummond de Andrade (que era chefe do gabinete), Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mário de Andrade, o Ministério da Educação era mais voltado para a formação de uma cultura erudita e preocupava-se sobretudo com a educação formal.

A atitude do governo, de assimilar conservadores e vanguardistas, só vem refletir a própria diversidade de orientação entre as duas instâncias culturais e a habilidade do governo em administrar as possíveis tensões existentes entre correntes de pensamento tão distintas. Essa era uma estratégia utilizada pelos ideólogos do regime para atingir setores sociais diferentes. O DIP era voltado para as camadas populares, enquanto que o Ministério da Educação tinha como alvo um público mais restrito.

O regime foi inovador, ao conferir lugar de destaque ao intelectual. É importante lembrar que até então o intelectual era marginalizado pelo Estado, principalmente os que estavam fora de instituições consagradas, como a Academia Brasileira de Letras (ABL). Mesmo os intelectuais que integravam as esferas oficiais refugiavam-se no saber erudito. A literatura e a política configuravam planos completamente distintos. A política era mais ligada aos aspectos materiais da vida, enquanto a cultura falava do espírito, de valores tidos como superiores. O Estado Novo vai questionar a atitude isolacionista dos integrantes da ABL, criticando violentamente o ideal esseticista da literatura, a imagem do intelectual erudito, o academicismo, de forma que as vertentes modernistas de vanguarda vão se sentir convidadas a participar dos destinos da cultura brasileira.

Getúlio, a princípio, pode parecer inovador ao atribuir função social ao intelectual; entretanto, o regime só vem resgatar a tendência missionária já enraizada historicamente no campo intelectual, o que varia é somente o espaço de atuação desse grupo. O Estado procurou integrar em sua estrutura um corpo eclético de intelectuais, com o objetivo de desenvolver um projeto político-cultural que legitimasse a instauração de um regime autoritário. No entanto, o

regime não significou um corpo de doutrinas unificadas, mas se caracterizou pelo ecletismo de idéias e tendências, haja vista a disparidade entre o DIP, composto por intelectuais da vertente verde-amarela (Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Mota Filho) e do Ministério da Educação, constituído por intelectuais das vertentes modernistas menos conservadoras, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa e Cândido Portinari.

Se, em um primeiro momento, a relação entre intelectuais e poder político, da forma como foi demonstrado até aqui, nos parece harmoniosa e estabeleceu-se mediante um consenso de que era urgente a implantação de um projeto político e cultural compatível com a nova realidade histórica, o capítulo a seguir visa explorar a outra faceta desta relação: a marginalidade a que foram submetidos os intelectuais que não compactuaram com os preceitos estadonovistas a partir da trajetória intelectual e política de Mário Pedrosa.

3 TRAJETÓRIA INTELECTUAL DE MÁRIO PEDROSA

3.1 A experiência política

Em 25 de abril de 1900, no engenho Juçaral, município de Timbaúba, nasceu Mário Xavier de Andrade Pedrosa. Filho de um senador da república, até os treze anos fez seus estudos em colégios de freiras, na Paraíba. Com catorze foi enviado pelos pais para estudar na Suíça, onde permaneceu de 1913 a 1916, cumprindo uma formalidade comum entre as famílias ilustres e cultas de Pernambuco.

Em 1918, ingressou na Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro, onde recebeu o título de bacharel em direito em 1923. Já no ano seguinte, trabalhou como crítico literário no jornal paulista *Diário da Noite*, escrevendo também na seção de Política Internacional, desse mesmo periódico. Nesse ano, fez amizade com Mário de Andrade, com quem manteria laços durante toda a vida.

O universo acadêmico proporcionou a Pedrosa o contato com idéias marxistas e a convivência com alunos e professores da mesma tendência¹⁰⁵. O primeiro passo de Mário nesse sentido aconteceu em 1925, quando ingressou no Partido Comunista de São Paulo, tornando-se, no ano seguinte, membro do Comitê Regional do Partido. Nesse mesmo ano, fundou com os amigos a *Revista Proletária*, suspensa pela polícia logo no primeiro número.

Em janeiro de 1927, Pedrosa foi nomeado agente fiscal da Paraíba, onde chegou a se estabelecer, mas por pouco tempo. Meses depois, retornou a São Paulo e voltou a trabalhar no *Diário da Noite*, onde escreveu diversos artigos políticos. Devido ao clima de insegurança

¹⁰⁵ Foi na Faculdade de Direito que Mário Pedrosa conheceu o aluno Lívio Barreto Xavier. Também nascido em Pernambuco no ano de 1900, Lívio tornara-se seu grande amigo, compartilhando com Pedrosa as mesmas dúvidas e angústias quanto ao destino da esquerda brasileira. Xavier participou ativamente do processo que organizou o movimento trotskista, cumprindo a função de mediador entre Mário Pedrosa, na Europa e os dissidentes brasileiros. Junto com Pedrosa, também escreveu ensaios, traduziu, organizou e apresentou textos de Trotsky. Após a década de 1930, abandonou a política partidária e passou a se dedicar somente à advocacia e à atividade jornalística. Convém ressaltar que o mentor intelectual do grupo de alunos que Pedrosa e Lívio integravam era o professor Castro Rabello, que veio a ser paraninfo de sua turma. Foi nesse período também que fez outras amizades, entre as quais estão o poeta Murilo Mendes, o pintor modernista Ismael Nery e Mary Houston, com quem se casaria mais tarde.

gerado pela Lei Aníbal Toledo¹⁰⁶, Pedrosa se viu obrigado a, novamente, partir para o interior do Estado. Lá permaneceu até outubro do mesmo ano (1927), quando a direção do PC decidiu mandá-lo para Moscou participar de um curso de formação militante da III Internacional¹⁰⁷. A carta de indicação, remetida por Astrogildo Pereira à Escola Lêninista, dá a medida do prestígio de Pedrosa frente ao PCB:

Rio, 7 de novembro de 1927.

Ao Reitor da E.L.I. (Escola Lêninista Internacional)

O camarada Mário Pedrosa, que embarcou no Rio a 7 do corrente com destino a Moscou, é o 2º candidato do PCB para a ELI. Ele é um intelectual, mas militante dedicado ao Partido e o curso da Escola muito bem lhe poderá fazer, quer do ponto de vista político, quer do ponto de vista moral. Mário Pedrosa tem atualmente 27 anos de idade. Aderiu ao Partido há mais de 2 anos. Editou em São Paulo uma pequena revista marxista – Revista Proletária. Natural do Estado de Pernambuco, isto é, da zona açucareira. Seu pai é alto funcionário público. Estudou em Pernambuco e no Rio. Bacharel em direito. Faz a vida de jornalista, não advoga. Durante o curso jurídico lia e admirava Romain Rolland e por intermédio desse foi até *Clarté*. Um dos seus mestres na academia foi Castro Rebello, marxista notório. Tendo aderido, em 1925, à organização do PCB de São Paulo, aí militou, transferindo-se depois para o Rio, onde militou não só na organização do Partido (fazendo parte de um comitê rayon) como também no Socorro Vermelho Internacional (Socorro Proletário). Tais as características sociais, intelectuais e políticas do camarada Mário Pedrosa. Pelo CC do PCB. Astrogildo Pereira¹⁰⁸.

Em 7 de novembro de 1927, Pedrosa partiu com destino à URSS, mas em escala na Alemanha adoeceu e interrompeu o curso da viagem. Aproveitou a estada para fazer um estágio em Berlim, experiência que o levou a atuar como militante comunista do PC alemão, chegando até mesmo a ter participado das lutas de rua contra os nazistas.

¹⁰⁶ Convém precisar que o PCB atravessou um breve período de legalidade durante o governo de Washington Luís (encontrava-se na ilegalidade desde junho de 1922, quatro meses após sua fundação), foi recolocado na ilegalidade em janeiro de 1927, pela Lei Aníbal Toledo, também conhecida como a “Lei Celerada”. A Lei instaurou rigorosas medidas repressivas para cercear a liberdade de expressão, especialmente na imprensa, atingindo diretamente Mário Pedrosa, que atuava como jornalista e militante comunista.

¹⁰⁷ A Internacional Comunista, ou *Comintern*, foi fundada em Moscou por Lênin e pelos bolcheviques em 1919 para orientar os recém-nascidos partidos comunistas e todos os sucessores revolucionários da Segunda Internacional. Enquanto Lênin ainda estava vivo, o *Comintern* realizava seus congressos internacionais anualmente. Com a ascensão de Stálin ao poder soviético, depois da morte de Lênin, aquele anulou a perspectiva internacionalista, dissolvendo o movimento em 1934. Stálin assumiu o controle sobre as atividades dos partidos comunistas em todo o mundo e em 1943 dissolveu o *Comintern* como gesto de amizade em relação aos aliados da Segunda Grande Guerra.

¹⁰⁸ Documento publicado em: CASTILHO, J. (org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**. 1ªed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001. p.214.

Em 1928, Mário Pedrosa viajou a Paris para o casamento da cunhada com Benjamin Peret, poeta francês ligado ao movimento surrealista. Lá passou a frequentar o grupo dos surrealistas, composto por alguns escritores, entre eles Aragon, Breton e Naville, esse líder trotskista que dirigia a revista comunista *Clarté* (chamada depois *Lutte de Classes*) e com quem Mário já havia se correspondido. Esse contato despertou em Pedrosa o interesse pelas artes plásticas, mas esse aspecto será melhor explorado no decorrer da pesquisa, quando trataremos da formação do crítico de arte.

Voltando a Berlim, Pedrosa deparou-se com as contradições dos Partidos Comunistas tão logo entrou em contato com os militantes da Oposição de Esquerda. A carta que escreveu a Lívio Xavier em dezembro de 1927 demonstra seu desencantamento:

“Agora, aqui pra nós. Desanimei duma vez de ir, hoje mesmo que te escrevo. O Congresso Bolchevique do Pan Russo expulsou Trotski e a oposição do partido! Acabou assim a oposição (...) quando vi no *L’Humanité* a resolução publicada ontem – não foi surpresa, pelo contrário – foi como uma desgraça que já se estava esperando. (...) os grandes problemas que estavam no ar não foram resolvidos, mas suprimidos. Que é também uma maneira de resolvê-los, afinal. A hora é dura e a gente tem de ser lúcido, disciplinado e coerente. Do meu ponto de vista pessoal, uma desolação. Saí tão acabrunhado quando vi tudo consumado que, no restaurante onde como, um russo qualquer também come lá, e me perguntou por que eu estava muito triste pois minha fisionomia denotava que alguma coisa me tinha acontecido ou estava sentindo. E como é que eu vou para a Rússia assim ?”¹⁰⁹.

Logo em seguida Pedrosa renunciou à missão, rompeu com o partido e aderiu aos posicionamentos defendidos por Trotsky¹¹⁰. Ainda na Alemanha, cursou Filosofia e Sociologia na Universidade de Berlim. Oportunamente conviveu intensamente com Naville, com quem debatia não somente questões políticas, mas também estéticas, entre elas a psicologia da forma, a Gestalt, que conhecera em Berlim.

¹⁰⁹ Documento publicado em: CASTILHO, José (org.). **Op. cit.**, p. 92.

¹¹⁰ Lev Davidovitch Bronstein, reconhecido como Leon Trotsky, nasceu na Ucrânia em 1879, em uma família judaica abastada. Ao lado de Lênin, liderou os bolcheviques na Revolução de outubro de 1917, derrubando o governo provisório e instaurando o primeiro Estado Operário da história. Trotsky foi responsável pela organização do exército vermelho (milícia formada principalmente por operários), que foi fundamental para a tomada de poder e por sua manutenção na luta contra os “brancos”. De 1918 a 1921 exerceu o cargo de Comissário do Povo para a Guerra. Em 1923 aprofunda-se a cisão entre Stálin e Trotsky, provocada pela crescente burocratização de Stálin. Lênin morre em 21 de janeiro de 1924, no mesmo ano começa no Comitê Central do Partido Bolchevique o processo de calúnia e difamação de Trotsky promovido por Stálin e seus dois principais aliados: Kamenev e Zinoviev. A disputa entre Trotsky e Stálin é travada sobretudo pela divergência de fundamentos políticos, envolvendo o ideal de “Revolução Permanente” de Trotsky, e a defesa da política do “socialismo em um só país” de Stálin. Em 1925 Trotsky é proibido de falar em público, em 1929 é banido da União Soviética, por ordem de Stálin.

Nesse mesmo ano de 1928, manteve também contato com o Expressionismo alemão, através de Piscator¹¹¹ e Grosz¹¹². Escreveu *Sinal de Partida*, livro posteriormente apreendido pela polícia. Retornou ao Brasil em 1929; foi imediatamente expulso do PCB, devido a sua simpatia por Trotsky. Ainda em 1929, formou o primeiro grupo oposicionista de esquerda no Brasil, onde dedicou-se, ao longo de 9 anos, à construção da IV Internacional¹¹³.

É importante lembrar que, entre as décadas de 1920 e 1930, havia o consenso entre os diversos partidos brasileiros de esquerda de que deveriam combater um inimigo comum, o fascismo, materializado no Brasil pela AIB – Ação Integralista Brasileira, reafirmando assim a polarização política e ideológica travada entre direita (fascistas e autoritários em geral) e esquerda (antifascistas) em nível mundial.

Podemos dizer que o antifascismo tornou-se uma questão política central basicamente por três motivos. Em primeiro lugar porque o fascismo, que até então era considerado um movimento ligado à realidade italiana, tornara-se – com a ascensão de Hitler e Mussolini – a maior expressão internacional da direita, na medida em que eclodiram movimentos fascistas em vários países do mundo. Assim, tal como o comunismo significava uma ameaça real para a direita, o fascismo representava à esquerda mundial um problema não mais relacionado a Estados estrangeiros, mas sim uma ameaça interna, pelo seu caráter internacional e pelo apoio que recebia de suas grandes potências.

Em segundo lugar, a ameaça do fascismo não se restringia à esfera política. O fascismo se opunha com a mesma força ao liberalismo, ao comunismo e ao socialismo, recusando assim toda a herança revolucionária do Iluminismo setecentista e de todos os regimes nascidos da Revolução Americana e da Francesa, bem como o nascido da Revolução Russa.

¹¹¹ Erwin Piscator, militante do PC alemão, elaborou uma vasta produção teatral de caráter propagandístico, visando veicular a ideologia revolucionária do partido. O Partido Comunista porém não concordava com o uso que Piscator fazia do teatro e fez oposição à sua produção.

¹¹² George Grosz foi um dos principais artistas do Expressionismo alemão, também era militante do PC alemão. Em 1932 muda-se para Nova Iorque, fugindo da perseguição do governo alemão, devido ao conteúdo crítico-satírico de sua produção artística.

¹¹³ Com a ascensão de Hitler na Alemanha em 1933, quando esse derrota o PC alemão, Trotsky declara a falência da III Internacional e a necessidade da construção da IV Internacional, alegando que a política da IC orientada por Stálin não era mais passível de reorientação às suas origens. Militantes de várias partes do planeta aderiram ao combate de Trotsky, entre eles Mário Pedrosa, que, como veremos a seguir, dedicou-se inteiramente ao combate pela reorientação da IC. A IV Internacional seria fundada por Trotsky somente em 1938, como a sucessora do *Comintern*, com a proposta de tornar-se um movimento de massas de abrangência internacional.

Em terceiro lugar, “o fascismo significava a guerra”. Depois de 1933, sucessivos acontecimentos confirmavam a sanha nazista: o *putsch* na Áustria (1934) foi seguido pela guerra na Etiópia (1935), pela reocupação hitleriana na Renânia, pela guerra civil na Espanha (1936), pela invasão japonesa na China (1937), pela ocupação alemã da Áustria e, finalmente, pelos acordos de Munique (1938). Com exceção dos fascistas e seus seguidores, houve uma nítida divisão entre esquerda e direita. No entanto, o processo que levou os intelectuais ocidentais ao antifascismo, e por extensão a posições de esquerda, muitas vezes marxistas, não foi linear e livre de problemas¹¹⁴.

No contexto brasileiro, se por um lado os intelectuais de esquerda reuniam-se para suprimir o fascismo integralista, outra batalha igualmente ferrenha era travada no próprio interior dos movimentos de esquerda, como uma extensão do antagonismo existente entre os dirigentes efetivos do Partido Comunista da União Soviética – liderados por Stalin – e os dirigentes ortodoxos, que haviam participado da Revolução bolchevique de 1917 ao lado de Lênin e que não concordavam com a orientação política que vinha sendo adotada. Assim, a cultura política de esquerda no Brasil, até então marcada por movimentos de várias tendências, como o anarquismo e o comunismo, veria crescer na segunda metade dos anos 20 o que se chamou de trotskismo ou IV Internacional¹¹⁵.

Imbuído desse espírito, ou seja, de simpatia pelo trotskismo, Pedrosa voltou ao Brasil trazendo em sua bagagem o programa dos oposicionistas de esquerda, com a intenção de firmar o vínculo entre o movimento internacional e a oposição brasileira. Não obstante, o que encontrou foi um grupo de oposição pulverizado, cujos dirigentes encontravam-se enfraquecidos. Esta situação deveu-se sobretudo à derrocada de Trotsky na União Soviética, por ocasião de sua expulsão do PC e do território soviético pelo próprio governo que ele ajudara a construir¹¹⁶.

¹¹⁴ Hobsbawm, E. **Os intelectuais e o antifascismo**. In: Hobsbawm (org.) *História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p.267.

¹¹⁵ CASTILHO, J. **O jovem intelectual e os primeiros anos...** IN: CASTILHO. *Op.cit.*, p.85.

Em vista desse cenário, a experiência política de Mário Pedrosa – fruto de sua experiência com os trotskistas na Europa – foi fundamental para organizar o primeiro grupo de oposição ao PCB. O primeiro passo nesse sentido foi dado no mesmo ano de 1929, com a fundação de uma organização denominada Grupo Comunista Lenine (GCL). Composta por intelectuais dissidentes do PC, entre eles os redatores do panfleto da Oposição Sindical¹¹⁷ e os sindicalistas da célula 4R¹¹⁸, que deixaram o PC em 1929, o GCL criticou sobretudo a política sindical do PCB e sua falta de centralismo democrático.

Em 8 de maio de 1930, Mário Pedrosa lançou no Rio de Janeiro o jornal *A Luta de Classe*, que seguia a mesma tendência das oposições comunistas de outros países e servia como porta-voz do recém-formado GCL. O jornal inspirava-se nos componentes de vanguarda da classe operária e seguia a orientação de sua homônima francesa. Propunha sobretudo alterar a linha política do PCB, como demonstra o editorial do primeiro número, que afirmava que o jornal não visava combater o PCB, mas reintegrá-lo na “linha que se traçou por ocasião da sua fundação”¹¹⁹. Essa iniciativa, embora tenha sido combatida com veemência pelo PCB, influenciou intelectuais de esquerda de diversas vertentes. Nesse sentido, Mário Pedrosa contribuiu decisivamente para uma melhor leitura marxista do Brasil, especialmente no que se refere ao debate acerca da idéia de Revolução e a sua interpretação pelo marxismo-leninismo¹²⁰.

¹¹⁶ CASTILHO. *Op. cit.*, p.94.

¹¹⁷ Movimento liderado por Joaquim Barbosa e João da Costa Pimenta, antigos militantes do PCB e dirigentes da Federação Sindical Regional do Rio de Janeiro. A crítica que esses faziam ao PCB era direcionada à política sindical adotada pelo partido e à utilização desta como instrumento político. Na visão desses dirigentes, os sindicatos tornaram-se meros órgãos de expressão legal de sua política, tendo em vista a ilegalidade em que se encontrava o PCB.

¹¹⁸ Como relata Hílcar Leite, antigo militante do PCB e da Oposição de esquerda, a 4R “foi uma célula dos gráficos estabelecida no jornal governista *O Paiz*, que era conhecida como 4R. Antigamente as células tinham um número e um indicativo: havia células residenciais e de empresas. Como não havia gente suficiente em *O Paiz* para formar uma célula, eles a transformaram em residencial para poder agrupar gente de outras oficinas próximas. Daí 4R – 4 Residencial”. A célula 4R foi expulsa do partido porque representou “atividades direitistas nos sindicatos”, isto é, porque efetuou uma política de alianças com elementos da pequena burguesia, subordinando assim o Partido a acordos que prejudicariam a independência desse como condutor da classe operária. In: CASTILHO, J. **Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1993. p.124.

¹¹⁹ Disponível em <<http://www.sintese-se.com.br/textos/trotskyismo.htm>> Acesso em jan. 2003.

¹²⁰ CASTILHO. *Op. cit.*, p.94.

Em 21 de janeiro de 1931, dia lembrado pela morte de Lênin (1924), foi fundada a Liga Comunista (LC), seção brasileira da Oposição de Esquerda Internacional, associada à Oposição Internacional de Esquerda de orientação trotskista (criada em 1930 em Paris). É interessante observar que, tanto o GCL, como a LC, possuíam vocação internacionalista, devido a sua familiaridade com a Oposição de Esquerda Francesa, que aconselhava aos brasileiros “tomarem a crise russa como referência teórica e procurarem encontrar estratégias de luta baseadas em problemas brasileiros”¹²¹. Seguindo essas orientações, Mário Pedrosa se auto-atribuiu a tarefa de modelar a - por ele designada - “homogeneidade ideológica do grupo”. Dessa forma, a plataforma geral da LC foi fundamentada em um texto escrito por Mário Pedrosa e Lívio Xavier no ano anterior, intitulado “Esboço de Análise da Situação Nacional”. Esse texto, posteriormente publicado na revista *Luta de Classe* / nº6 / fevereiro-março foi simultaneamente veiculado pelo Secretariado Internacional, na revista de Naville¹²².

Em 1º de maio de 1934, os trotskistas anunciaram durante o comício do Dia do Trabalho em São Paulo, a transformação da LC em Liga Comunista Internacionalista (LCI). Essa alteração visava sobretudo encerrar qualquer vínculo com o PCB e aderir às resoluções da Oposição de Esquerda Internacional¹²³. A Liga Comunista Internacionalista foi considerada “oposição bolchevique-Lêninista” do PCB, e seus intelectuais fundadores, entre eles Mário Pedrosa, criaram um espaço de importante atuação política e um lugar de sociabilidade no campo das esquerdas. As principais contribuições desses intelectuais

“foram suas importantes análises sobre a história do Brasil e a conjuntura do imediato pós-30; suas propostas políticas alternativas para as esquerdas brasileiras, das quais as mais importantes foram a de participação nas eleições para a Assembléia Nacional Constituinte e de unificação das forças políticas sindicais e partidárias em frente única contra a política sindical varguista e o integralismo. Essa política unitária consubstanciou-se na criação da Coligação dos Sindicatos Proletários e sobretudo, na Frente Única Antifascista (FUA). Além disso, exerceram intensa atividade editorial e jornalística de difusão do marxismo e do antifascismo”¹²⁴.

¹²¹ CASTILHO. *Op. cit.*, p.95.

¹²² ARANTES. Otilia (org.). *Política das artes / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995. p.352.

¹²³ CASTRO. *Os intelectuais trotskistas nos anos 30*. In: AARÃO. *Op. cit.*, p.141.

¹²⁴ CASTRO. *Op. cit.*, p.142.

O grupo de intelectuais trotskistas da década de 1930 – personificado aqui na figura de Mário Pedrosa – tinha o cerne de sua identidade intelectual na luta político-ideológica travada pela LCI contra o stalinismo. A atuação política de Mário Pedrosa, assim como a dos outros poucos militantes, ocorria no âmbito das entidades sindicais, haja vista sua filiação a um dos mais combativos e intelectualizados sindicatos da época, o sindicato dos gráficos.

É importante assinalar que outras divergências políticas acirravam os antagonismos entre comunistas e trotskistas. Para os intelectuais trotskistas, o integralismo e o governo Vargas eram encarados como inimigos que deveriam ser combatidos separadamente¹²⁵. Por outro lado, para os militantes do PCB, a luta contra o fascismo e contra a política estadonovista tinha o mesmo significado, particularmente no que se referia à questão sindical e aos direitos civis, ameaçados com a promulgação da Lei de Segurança Nacional, promulgada por Vargas com o decreto-lei nº38.

A Lei de Segurança Nacional atingia diretamente os militantes de esquerda, à medida que constituía uma espécie de código penal para julgar os crimes considerados prejudiciais à segurança do país; visava reprimir qualquer organização política de oposição ao governo, principalmente a ANL (ver cap.1). De acordo com a LSN, eram crimes contra a ordem pública:

Capítulo I : Artigo 1º - Tentar diretamente e por fato, mudar, por meio violentos, a Constituição da República, no todo ou em parte, ou a forma de governo por ela estabelecida. Pena - reclusão por 6 a 10 anos aos cabeças e por cinco a oito anos aos co-réus. / Artigo 4º - Será punido (...) aquele que (...) aliciar ou articular pessoas (...). / Artigo 9º - Instigar a desobediência coletiva ao cumprimento da ordem pública. / Artigo 10 - Incitar militares, inclusive os que pertencem a polícias, a desobedecer à lei, ou a infringir de qualquer forma a disciplina, a rebelar-se ou desertar. Pena - 1 a 4 anos de prisão. / Parágrafo único. Nas mesmas penas incorrerá quem: a) Distribuir ou procurar distribuir entre soldados e marinheiros quaisquer papéis, impressos, manuscritos (...) em que se contenha incitamento direto à indisciplina.

Capítulo II : São crimes contra a ordem social: Artigo 14 - Incitar diretamente o ódio dentre as classes sociais. Pena - 6 meses a dois anos de prisão.

Capítulo III : Artigo 2º - Não será tolerada a propaganda de guerra ou de processos violentos para subverter a ordem pública. / Artigo 30 - É proibida a existência de partidos, centros, agremiações ou juntas de qualquer espécie que visem à subversão, pela ameaça ou violência, da ordem política ou social. / Artigo 33 - O oficial das forças armadas que praticar qualquer dos atos definidos como crimes nesta lei, ou se filiar, ostensiva ou clandestinamente a partido, centro, agremiação ou junta proibida de existência no artigo 30 será, igualmente, afastado do cargo, comando ou função militar que exercer.

Capítulo IV : Artigo 40 - São inafiançáveis os crimes punidos nesta lei, cujo máximo de pena foi prisão celular ou reclusão superior a um ano¹²⁶.

¹²⁵ CASTRO, R. F. **Os intelectuais Trotskistas nos anos 30**. In: AARÃO. Op. cit., p.138.

¹²⁶ Disponível em: <<http://www.ceveh.com.br/biblioteca/teses/ta/ta-t-05.htm>> acesso em jan. de 2003.

Um raro momento em que os partidos de esquerda brasileiros deixaram de lado suas diferenças foi durante a “Coligação das Esquerdas ou Proletária”. Esse movimento foi organizado pela LCI para combater manifestação organizada pelos camisas verdes da Aliança Integralista Brasileira (AIB) na Praça da Sé, em 7 de outubro de 1935.

Como abordado no primeiro capítulo, a AIB se tornara um movimento significativo no cenário político no final de 1934, chegando a agregar cerca de 180 mil membros que aderiram ao discurso anticomunista e anti-semíta dos verde-amarelos. Um dos principais inimigos da nação, segundo a ótica dos camisas verdes, era a penetração estrangeira. Os políticos constitucionalistas eram vistos como meros instrumentos dos interesses estrangeiros. Os integralistas combatiam com a mesma veemência inimigos díspares, como os banqueiros de Nova Iorque e Londres e o comunismo internacional, sob o discurso de que ambos estariam ligados ao mundo capitalista através dos judeus internacionais. Motivados pelo combate a esses inimigos, a organização integralista na Praça da Sé visava controlar os centros urbanos aos moldes das estratégias nazistas, através da presença das milícias armadas de camisas-verdes nas ruas de São Paulo.

A Coligação das Esquerdas, formada para combater o evento integralista, contou com representantes de todas as organizações de esquerda; algumas com maior expressão no movimento, outras nitidamente menores; entre elas: O PCB, a LCI, o Sindicato dos Empregados do Comércio, a Federação da Juventude Comunista, o Partido Socialista Brasileiro, o Socorro Vermelho Internacional, a Coligação dos Sindicatos Proletários de São Paulo, o Comitê de Luta Contra as Guerras Imperialistas, a Reação e o Fascismo, o Comitê da Mulher Trabalhadora, a Liga Contra os Preconceitos da Raça e Religião, o Comitê Estudantil de Luta Contra as Guerras Imperialistas¹²⁷.

Dessa forma, essa manifestação das esquerdas marcou uma reação efetiva contra a reunião convocada pelos integralistas, seguindo a tendência das organizações da esquerda européia de organização antifascista. Os meses que precederam o movimento contra os integralistas na Praça da Sé foram marcados, em nível mundial, por graves agitações de rua, desta vez desencadeadas pelas organizações fascistas.

¹²⁷ Entrevista concedida por Hermínio Saccheta para a Revista Isto É em 10 de outubro de 1979, na reportagem “Surpresa: a PM apoia a esquerda”. In: PINHEIRO, P. S.; ZIROLDO, Angela. **Um dia de**

Em Paris, as agitações da frente fascista francesa – *Croix de Feu*, *Camelots du Roi* e *Jeunesses Patriotiques* – tinham por objetivo provocar um clima insurrecional, para causar a queda do governo radical-socialista e convocar por esta via um “governo de união” que levaria a direita ao governo e esmagaria as esquerdas. Em 6 de fevereiro de 1935, dia marcado para uma grande manifestação da frente fascista, os comunistas também convocaram uma outra manifestação, visando derrubar as forças de direita. A polícia e a marinha conseguiram interromper as manifestações, mas alguns dias depois, os comunistas voltaram a mobilizar-se nas ruas de Paris, porém desta vez foram dissolvidos com extrema violência. Em junho, os comunistas franceses que até então combatiam a linha concebida por Stalin, denominada por eles de “social-fascismo”, mudaram de tom. No dia 27 de julho, um pacto era assinado entre os partidos socialistas e comunistas, visando uma ação comum contra os fascistas. No dia 10 de outubro de 1934, três dias após o combate na Praça da Sé, Maurice Thorez, secretário-geral do PC francês, dirigiu um dramático apelo para a formação de uma frente popular para combater o fascismo.

Assim, a exemplo do movimento antifascista francês, a manifestação antifascista brasileira rapidamente transformou-se numa batalha, travada entre os partidos de esquerda unificados e os integralistas. Segundo se soube depois, esses últimos estavam munidos de armas fornecidas pela embaixada alemã. Embora tivesse participado dessa manifestação, o PCB não permaneceu na Coligação, preferindo continuar a campanha à parte. A dificuldade dos trotskistas em conseguir a adesão dos comunistas é registrado por Fúlvio Abramo¹²⁸:

“(...) os comunistas queriam fazer guerra aos fascistas sozinhos. Depois de algum tempo de luta, encontramos uma certa disposição do Comitê Regional de São Paulo em não obedecer à orientação que vinha do Comitê Central, que não queria permitir que o Partido Comunista entrasse na frente única das organizações. Depois de 1º de maio de 1934 é que a necessidade dessa frente única se tornou patente, porque havia uma ofensiva dos integralistas ocupando as posições oficiais, colocando homens-chave nos ministérios, nos partidos, na polícia, influenciando nos jornais, ditando posições cada vez mais ameaçadoras, na tentativa de tomar o poder. É diante do governo de Getúlio Vargas, sumamente oportunista, que em determinado momento poderia entregar o poder aos integralistas ou chamar os integralistas para o poder, para trabalhar com eles, é que a necessidade de luta contra o fascismo tornou inevitável a adesão do Partido Comunista”¹²⁹.

luta e união. [Entrevista com Fúlvio Abramo, Mário Pedrosa e Hermínio Saccheta]. Revista Isto É. nº146. p.80-82. Acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

¹²⁸ Fúlvio Abramo é presidente do CEMAP – Centro de Documentação Mário Pedrosa, fundado em 1981. Em 1934 era da Liga Comunista Internacionalista (de oposição ao PC e de tendência trotskista).

¹²⁹ Entrevista concedida por Fúlvio Abramo à Revista Isto É em 10 de out. de 1979, na reportagem “A revoada das galinhas verdes”.

Por outro lado, a adesão do Partido Comunista ao movimento foi considerada uma verdadeira heresia, uma vez que no período não era permitido aos comunistas nem sequer um breve cumprimento aos trotskistas, como previa o artigo 13 dos estatutos do PC. Do ponto de vista dos comunistas, foi o PC que tomou a iniciativa do movimento, como registra Hermínio Sacchetta, que em 1934 era integrante do Comitê Regional do PC em São Paulo:

“O Comitê Central do PC era contra a frente única. Mas eu ia lá obedecer àqueles cretinos burocratas? Ao fazer esta reunião com outras organizações eu cometi uma verdadeira heresia. (...) Mas eu não dei confiança para eles e o PC é quem tomou a iniciativa de convocar esta reunião. Nós tínhamos o maior número de militantes e éramos a organização mais forte. O PC em São Paulo, se considerarmos os militantes, aparelhos, ativistas e frações sindicais e de organização de massa, tinha, falando honestamente, de 1.500 a 2 mil pessoas. Não mais que isso, ainda que fosse uma organização altamente militante. Nesta reunião eu representava o PCB”¹³⁰.

Por outro lado, Mário Pedrosa reafirmou que a iniciativa de propor uma frente única antifascista foi mérito dos trotskistas, que fundamentavam a luta em torno de dois objetivos: defender a autonomia sindical, ameaçada pela legislação estabelecida por Lindolfo Collor¹³¹, e não permitir que os integralistas ganhassem a rua e ocupassem espaço no movimento operário. Quanto à atuação dos comunistas no movimento, segundo Pedrosa eles “em princípio, se recusaram a tomar parte na Frente. Tentaram fazer várias manifestações para provar a auto-suficiência no combate ao integralismo. Mas acabaram concordando com a nossa proposta de frente única”¹³².

¹³⁰ Entrevista concedida por Hermínio Sacchetta para a revista *Isto É* em 10 de out. de 1979, na reportagem “Surpresa: a PM apoia a esquerda”.

¹³¹ Lindolfo Collor, foi o primeiro dirigente do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, criado por Vargas em 26 de novembro de 1930. O Ministério visava interferir nas questões relativas ao capital e ao trabalho, até então tratadas pelo Ministério da Agricultura, ou seja, eram praticamente ignoradas pelo governo. A intensa atividade legislativa caracterizou a gestão de Collor, referente sobretudo à organização sindical e aos direitos trabalhistas. No que se refere à organização sindical, Collor declarava explicitamente que concebia os sindicatos como um instrumento para mediar o conflito entre empregados e patrões. Seu objetivo era trazer as organizações sindicais para a órbita do novo ministério, de forma que passassem a ser controladas pelo Estado. Por outro lado, estimulava-se também a organização e reconhecimento de sindicatos patronais, na perspectiva de construir uma organização social sobre bases corporativas. No que se refere à questão dos direitos trabalhistas, o regime procurava atender algumas reivindicações históricas do proletariado, ao mesmo tempo em que construía todo um discurso ideológico sustentado na idéia da outorga dos direitos dos trabalhadores pelo Estado. Esse projeto foi intensamente criticado pelos grupos de esquerda, que denunciavam seu caráter corporativista e diluidor dos conflitos entre capital e trabalho. Por conta disso, nos primeiros tempos somente os sindicatos das categorias com menor tradição organizativa aceitaram se enquadrar nas condições exigidas pelo Ministério do Trabalho para que fossem oficialmente reconhecidos. Disponível em < http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_ministerio_trabalho.htm >. Acessado em jan. 2003.

¹³² Entrevista concedida por Mário Pedrosa à Revista *Isto É* em 10 de out. de 1979, na reportagem “Quatro Horas de ditadura do proletariado”.

Mas se por um lado o movimento antifascista obteve uma vitória política significativa no combate à manifestação dos integralistas na Praça da Sé, por outro Mário Pedrosa expôs-se à polícia de Vargas e aos integralistas, chegando até a ser ameaçado de morte. Nessa ocasião, refugiou-se na Galeria Itu, na Rua Barão de Itapetininga, local onde ocorria a primeira mostra de Portinari em São Paulo. Lá ele escreveu uma série de artigos que foram primeiramente publicados no *Diário da Noite* e, mais tarde, em *Arte, Necessidade Vital*, sob o título “Impressões de Portinari”¹³³.

Por causa das perseguições a que foram submetidos os militantes de esquerda após o Levante de 1935¹³⁴, Mário Pedrosa foi enviado, em dezembro de 1937, à França, onde passou a atuar diretamente junto à direção do Secretariado Internacional do Movimento pela IV Internacional (SI). Esta foi uma decisão acertada pelo Comitê Central Provisório do Partido Operário Leninista - POL (antiga Liga Comunista), que pretendia tirar Mário Pedrosa do país não apenas porque ele fora autuado pelo Tribunal de Segurança Nacional, mas sobretudo para delegar algumas tarefas ao “companheiro Gonzaga” (codinome de Pedrosa); entre estas: “estreitar as ligações do POL com o movimento revolucionário da IV Internacional, estudar os problemas da revolução brasileira e colaborar regularmente nos órgãos do POL publicados no Brasil, e criar uma publicação teórica do POL no exílio”¹³⁵. A carta escrita a Lívio Xavier em 3 de dezembro de 1937 explica o sentido dessa decisão:

“Estamos aqui concordes que o Golpe [de] Getúlio abriu uma nova fase no desenvolvimento da situação. Num certo sentido, comparável ao que se passou na Alemanha com o advento de Hitler: isto é, é preciso começar tudo de novo. O PC, que já estava em agonia, volatilizou-se, e aqui as perspectivas de renascimento são muito menores, tendo em vista a situação geral do mundo e a decadência pronunciada da IC. Não há tradições teóricas e organizatórias ponderáveis. Nós poderemos assim nos manter, e aproveitar o tempo para criarmos os primeiros quadros, isto é, tarefa propagandística e educadora em primeiro lugar. A fase de estabilização relativa, diante de nós, e a profunda derrota e depressão sofridas impõem a todos nós começar tudo outra vez do começo. Mas agora com maior experiência e maior concentração de esforços. Afinal no Brasil chegamos, numa marcha-ré violenta, a uma época em que se abre na prática a questão da imigração; quiseram os fados que fosse eu o primeiro a ser forçado realmente a emigrar (não tome a emigração no sentido puramente geográfico, mas sobretudo no

¹³³ ARANTES. *Op. cit.*, p.353.

¹³⁴ O fracassado Levante de 1935, realizado pouco depois por dirigentes do PCB reunidos em torno da ANL foi um golpe aos partidos de esquerda, que estavam confiantes após a bem sucedida manifestação antifascista.

¹³⁵ KAREPOVS, D. *Mário Pedrosa e a IV Internacional: 1938-1940*. IN: CASTILHO, *Op.cit.*, p.100.

sentido de atividade política, pois a emigração em si pode também ser para o interior do próprio país). (...)Esta carta não é apenas uma carta particular minha, mas foi aconselhada pelos companheiros de organização. Aproveito a oportunidade para fazer o [que] de há muito andava querendo fazer: trocar idéias com você, principalmente agora em que sou forçado a expatriar-me, sob a ameaça de 5 ou 8 anos de grade ou de ilha. Vou emigrar por decisão organizatória e, com plano de trabalho a executar ou tentar executar. A primeira tarefa é nos tirar do isolacionismo provinciano em que todos estamos confinados; a segunda, é de ordem teórica; a terceira etc. Espero de você um endereço seguro para que possa utilizar-me de lá de fora e nos correspondermos e outro endereço para envio do material. Muito tinha ainda que conversarmos mas não há muito tempo. Abrace os amigos. Não posso lhe dizer detalhes sobre a minha excursão”¹³⁶.

Com “começar tudo de novo”, Pedrosa referiu-se à fase inicial da construção do primeiro grupo trotskista no Brasil, o GCL, quando houve maior destaque para a propaganda e educação. Em sua estada em Paris, Mário trabalhou pela fundação da IV Internacional, que acabou por ser realizada em 1938, durante o 1º Congresso da IV Internacional. Devido à expansão da guerra, o Secretariado da IV Internacional transferiu-se para os Estados Unidos, e Pedrosa foi enviado para lá. Em fevereiro de 1940, Pedrosa publicou um artigo redigido no ano anterior, posicionando-se contra o apoio incondicional à defesa da União Soviética, agravada pelo pacto Hitler-Stálin.

Mário Pedrosa, desde 1935, quando a Internacional Socialista oficializou sua oposição ao fascismo e conclamou todo leque político não-fascista a enfrentar aquela ameaça, aderiu prontamente a essa posição, assim como grande parcela da intelectualidade ocidental, que, a partir de seu componente jornalístico, procurou alertar a sociedade civil e governantes sobre a natureza do nacional-socialismo alemão. Os Estados ocidentais não-fascistas desconfiaram profundamente da URSS, que continuamente os chamava a um imprescindível acordo militar para combater a ameaça fascista.

Uma série de fatores protelaram a aliança antifascista na Europa e nos Estados Unidos, entre eles a oposição do congresso americano à intenção de Roosevelt de envolver os Estados Unidos no conflito, a fraqueza financeira da França e da Inglaterra e, especialmente nesses dois países, as lembranças ainda vívidas da Primeira Guerra. O pacifismo levou considerável parcela da população e dos governantes a recusar-se terminantemente a sequer considerar a hipótese de mergulhar em um novo conflito.

¹³⁶ In: KAREPOVS. *Op. cit.*, p.100-101.

Os Acordos de Munique, travados em Conferência realizada em 29 de setembro de 1938, materializaram a tendência política apaziguadora. Foram reunidos no debate Adolf Hitler, Benito Mussolini, o primeiro ministro da França Edouard Daladier e o primeiro ministro da Inglaterra, Neville Chamberlain. Os acordos atenderam às reivindicações de Hitler nas questões relativas aos sudetos (uma região da Tchecoslováquia habitada por alemães), permitiu o envio das tropas alemãs à região desmilitarizada do Reno e endossou a incorporação da Áustria à Alemanha. Contudo, os esforços de negociação e apaziguamento com a Alemanha de Hitler revelaram-se inúteis, uma vez que nenhuma consideração política normal a que os demais Estados ocidentais estavam habituados conseguia conter a fúria conquistadora nazista. Tudo o que os amedrontados esforços diplomáticos fizeram ao nazismo foi poupar-lhe trabalho, haja vista que, seis meses depois do acordo, a Tchecoslováquia deixou de existir, confirmando assim o expansionismo nazista.

A política de apaziguamento rastejou até 1939, sendo cruelmente nítida na guerra civil espanhola, em cujo conflito a Inglaterra e a França recusaram-se a interferir. A URSS, por sua vez, apoiou abertamente a República e a Alemanha e a Itália apoiaram os generais (que viriam a vencer). Os comunistas – espanhóis ou não – revelaram-se os principais combatentes republicanos. Após várias tentativas fracassadas de firmar uma aliança anti-alemã com a França, Stálin aproximou-se de Hitler, assinando em 23 de agosto de 1939 um pacto de não-agressão, conhecido como pacto Molotov-Ribbentrop¹³⁷. Se por um lado Stálin acreditava estar quebrando a unidade do campo ocidental, por outro havia negociado, por meio de um pacto secreto, uma parte na divisão da Polônia em áreas de influência, três países bálticos e a Bessarábia.

Ao compactuar com a Alemanha nazista, Stálin deixou os comunistas de todo o mundo atônitos e desmoralizados. Em face do pacto stalinista, o artigo publicado por Mário Pedrosa em 1940, posicionando-se contra o apoio à URSS, teve grande repercussão, a ponto de levar Trotsky – então exilado no México – a excluir Pedrosa da IV Internacional. Importante frisar que a situação gerada pelo pacto Hitler-Stalin só seria revertida em 22 de junho de 1941, quando Hitler invadiu a União Soviética. A partir desse momento, até o final da guerra, a URSS e os EUA, que se tornariam inimigos inconciliáveis pelo resto do século, passaram a cooperar ativamente, visando à derrota do inimigo comum, que só se consumaria em 1945.

¹³⁷ In: HOBBSAWM. **Op. cit.**, p.145-177.

Desligado por Trotsky da IV Internacional, Mário Pedrosa voltou clandestinamente ao Brasil em 1941, com a intenção de aqui organizar a esquerda oposicionista. Porém, logo que chegou ao Rio de Janeiro, foi preso e reembarcado com a família para os Estados Unidos. Lá chegando, tornou-se correspondente do *Correio da Manhã*. Em 1942, escreveu um longo artigo sobre os painéis de Portinari na Biblioteca do Congresso em Washington para o Boletim da União Panamericana, que seria posteriormente republicado em *Arte, Necessidade Vital*.

Em 1943, Pedrosa deixou a União Panamericana e passou a enviar artigos para o *Correio da Manhã*. Em dezembro de 1944, publicou dois ensaios sobre o escultor norte-americano Alexander Calder no suplemento do *Correio da Manhã*, por ocasião de sua exposição no museu de arte de Nova Iorque. Decretado o fim do Estado Novo em 1945, Mário Pedrosa decidiu voltar para o Brasil. Aqui chegando, continuou trabalhando para o *Correio da Manhã*, onde em novembro de 1946 criou a seção de Artes Plásticas, para a qual escreveu regularmente até 1951 e, depois, esporadicamente, até 1968. Ainda em 1946 participou da fundação da União Socialista Popular (USP) – integrada por trotskistas da LCI, dissidentes do PCB, socialistas independentes – cuja finalidade era de criar um partido socialista.

Em uma entrevista ao Pasquim em 1978, Pedrosa discorreu sobre suas intenções em relação à USP: "Foi nesse momento que abandonei a ortodoxia trotskista e quando voltei ao Brasil queria provar uma série de idéias novas, inclusive a criação de um partido socialista independente que não seguisse nem a UDN nem o stalinismo e propusesse uma política diferente ao PC"¹³⁸.

Evidencia-se na fala de Pedrosa a aproximação entre o final do Estado Novo e sua necessidade de pôr em prática "idéias novas". Sua mudança de orientação política não esteve desvinculada de uma mudança significativa na sua forma de interpretar a questão artística: "como político e revolucionário foi se dando conta do quanto a luta pela libertação da humanidade passa pela preservação e ampliação daquele mínimo de iniciativa de que ela pode dispor na sociedade capitalista, ou seja, daquelas possibilidades que lhe sobram de exercício experimental da liberdade (expressão predileta de Mário Pedrosa, especialmente na década de 1960, para caracterizar uma arte que ele acreditava reatar com as fontes inovadoras das vanguardas históricas)"¹³⁹.

¹³⁸ Disponível em <<http://www.nmp.hpg.ig.com.br/janela5b.html>>. Acessado em fev. 2003.

¹³⁹ ARANTES, O. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Página Aberta, 1991. p.XIII.

3.2 A formação do crítico de arte

Embora tenha originalmente se dedicado à militância política, Mário Pedrosa, assim como os intelectuais modernistas brasileiros idealizadores da Semana de 1922, esteve estreitamente sintonizado com as vanguardas artísticas pelo contato direto com o modernismo europeu, particularmente via Paris. Assim como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e outros intelectuais provindos da elite brasileira, Mário Pedrosa desenvolveu seu pensamento estético sob influência direta desse intercâmbio cultural com as vanguardas européias.

O modernismo europeu, que inspirara o movimento modernista brasileiro, esse marcado pela Semana de 1922, foi resultado de quatro tendências que vinham ocorrendo entre o final do século XVIII e final do século XIX, demarcado pelo Iluminismo, pela Revolução Francesa e pelo surgimento do Romantismo na Alemanha¹⁴⁰. Essas tendências foram:

- 1) a confiança no progresso humano, conquistado pelo avanço tecnológico e pela aplicação dos princípios racionais (provindos da filosofia kantiana, que em linhas gerais vê como obrigação inevitável das pessoas cultas o empenho pela eliminação do erro através de uma autocrítica racional).
- 2) a determinação de romper com o legado do classicismo em suas formas aristocráticas, isto é, com o ideal neoclássico decorativo relacionado ao *ancien régime*.
- 3) o compromisso com o ceticismo frente às crenças e idéias feitas, somado à propensão de considerar a experiência direta como a verdadeira fonte do conhecimento (filosofia empirista enraizada no ceticismo iluminista).
- 4) o destaque dado à imaginação na realização humana (influência do movimento romântico), assim como a defesa da liberdade e do potencial do indivíduo. Nesse sentido, a capacidade de imaginar uma ordem diversa de coisas é uma condição necessária da atividade crítica e autocrítica¹⁴¹.

¹⁴⁰ HARRISON, C. **Movimentos da arte moderna – Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000. p.18.

¹⁴¹ Idem.

Essas tendências deram prioridade à imaginação e ratificaram o valor da experiência direta. A partir daí, as idéias resistentes às mudanças passaram a ser vistas com olhos críticos.

Estas transformações ocorridas na Europa incidiram sobretudo no campo social e artístico. Movimentos como a Revolução Industrial (e a inerente instalação da burguesia no poder) e o aparecimento do operariado como força social, repercutiram nas manifestações revolucionárias ocorridas em meados do século XIX, tais como a Revolução Alemã de 1848 e a Comuna de Paris (1871)¹⁴². No âmbito das artes plásticas, passou a existir um ceticismo e cansaço em relação ao ato de retratar clássico e acadêmico (quando o domínio da técnica era pré-requisito para executar um tema).

Essa transformação foi perceptível na Exposição Universal de Gustave Courbet (1819-1877), em 1855. Um dos primeiros artistas a buscar pontos de referência fora da tradição européia, Courbet foi precursor da Escola Realista. Em linhas gerais, esta Escola sugeria que o artista deveria buscar a cópia da realidade, atingindo a perfeição de uma fotografia. A verdade, pela ótica da Escola Realista, não poderia mais ser extraída do conjunto de aparências, mas dos meios de sua constituição. A obra de Courbet, embora ainda denotasse a visão sentimentalista da academia (o campesinato francês e os pobres marginalizados das capitais européias), possuía um estilo inovador em detrimento do decoro dos clássicos¹⁴³.

A obsessiva preservação da autonomia individual em Cézanne e na postura ética de Van Gogh e Gauguin também foi resultado das tendências supracitadas. Segundo o historiador da arte Zílio, foi em Cézanne que a arte gradativamente se descomprometeu da representatividade e do tema e passou a privilegiar a materialidade da tela, ou seja, a organização por cores e formas¹⁴⁴. Van Gogh e Gauguin também deixaram de lado o compromisso com a representação em favor do tratamento das cores, de uma forma até mais significativa que Cézanne¹⁴⁵.

¹⁴² ZILIO, C. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p.25.

¹⁴³ HARRISON, C. **Op. cit.**, p.33.

¹⁴⁴ ZILIO, Carlos. **Op. cit.**, p.25.

¹⁴⁵ ZÍLIO. **Idem**.

A postura adotada por Cézanne, Van Gogh e Gauguin caracterizaram o comportamento político dos artistas entre a linguagem transgressiva e a circulação da obra. A situação de marginalidade econômica e social, impostas a esses artistas que não foram assimilados pelo sistema oficial em um primeiro momento, vai ser paulatinamente revertida no final do século XIX, quando se pôde verificar o aparecimento de alguns *marchands* interessados pelo Impressionismo. Somente no início do século XX a arte moderna constituiu um próprio sistema de arte, mais favorecido pelo mercado, que passou a assimilar as novas tendências artísticas¹⁴⁶.

O comportamento dos artistas impressionistas favoreceu o aparecimento dos movimentos artísticos nas primeiras décadas do século XX, denominados vanguardas. Entre esses destacamos o Futurismo (1909), o Expressionismo (1910), o Cubismo (1913), o Dadaísmo (1916) e o Surrealismo (1923). Assim como o Impressionismo, essas correntes se recusaram ao império do figurativo, e problematizaram questões como a geometrização do espaço, a independência da cor e a relação entre forma e cor. O expressionismo alemão somou a preocupação social às questões estéticas. O Futurismo italiano acrescentara ao debate artístico temas sobre a civilização industrial. O Cubismo voltou-se para a arte primitiva, por considerá-la oposta à concepção renascentista¹⁴⁷.

No entanto, com o advento do primeiro e bem-sucedido Leilão de Arte Moderna de Paris (1914) e com o triunfo francês na Primeira Guerra, esse processo na arte moderna sofreu um “retorno à ordem”¹⁴⁸. O Cubismo acabou por se situar como um prolongamento histórico da glorificação da tradição classicista e racionalista que vigorara na França até o momento. Zílio considera que as articulações abertas por Braque e Picasso com a arte primitiva, que possibilitaram o surgimento de uma nova linguagem, foram reduzidas a uma codificação de estilizações. Dessa forma, o Cubismo criou a possibilidade de efetivar um compromisso entre arte moderna e nacionalismo (o estilo francês), alegoria e narração (o moderno com prolongamento do clássico) e as culturas primitivas (tomadas formalisticamente)¹⁴⁹.

¹⁴⁶ ZILIO, C. Idem. p.27.

¹⁴⁷ Idem. p.28-29.

¹⁴⁸ ZILIO, C. **A questão política no modernismo**. p.112.

¹⁴⁹ ZILIO, C. Idem. p.113.

Foi justamente com esse “pós-cubismo” de “retorno à ordem” que os modernistas brasileiros da Semana de 1922 se relacionaram. Se por um lado os modernistas recém-chegados de Paris adaptaram ao Brasil os modismos das vanguardas européias, por outro assimilaram uma “sistematização esquemática e didática do moderno e ao mesmo tempo a caução de relacioná-lo com uma identidade nacional em que a questão da arte primitiva fosse presente”¹⁵⁰. Se o retorno à ordem significou na Europa uma recuperação da arte moderna pelo mercado, no Brasil ela ganhou uma conotação revolucionária, e “não havendo a presença de um mercado organizado, a afirmação modernista se deu no confronto com as instituições culturais dominadas pela Academia”¹⁵¹.

Na década de 1920, o Rio de Janeiro era o centro cultural nacional, e centralizava as principais instituições culturais, como, por exemplo, a Academia Brasileira de Letras e a Escola Nacional de Belas Artes. Outro estímulo dado à produção artística era o Salão Anual (um concurso que garantia ao artista vencedor uma viagem de estudos à Europa) e as encomendas de monumentos e decorações dos prédios públicos pelos órgãos oficiais.

A viagem ao estrangeiro tornou-se a grande meta dos artistas brasileiros, pois esta, além de significar uma consagração no cenário cultural nacional também assegurava o aperfeiçoamento e a atualização artística frente às vanguardas européias. O reconhecimento também era traduzido pelo acesso às cobiçadas condições de crítico de literatura ou de arte¹⁵².

Embora esse cenário correspondesse em grande parte à realidade do Rio de Janeiro e São Paulo, havia uma distinção fundamental entre as duas cidades. Na capital Federal, o sistema de arte estava enraizado, por meio de suas instituições culturais, motivo pelo qual eram-lhe destinados os principais recursos do governo federal para o desenvolvimento cultural. O Rio de Janeiro, diante de tantos aspectos favoráveis, tornou-se modelo e referência para todo o país, enquanto São Paulo, cidade sem tradição cultural e relativamente nova, a dinâmica cultural era mais modesta e basicamente fundamentada nos modelos do Rio de Janeiro.

¹⁵⁰ **Idem.**

¹⁵¹ **Idem.**

¹⁵² MICELI, S. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. SP: Cia das Letras, 1996. p.19.

Entretanto, à medida que São Paulo passou a ganhar destaque no cenário econômico e tornou-se um importante centro econômico, cultural e político, a cidade superou gradativamente o Rio de Janeiro, transformando-se na cidade brasileira mais “moderna”¹⁵³. Essa transformação não poderia deixar de repercutir no cenário cultural. Nessa conjuntura de prosperidade material e longe do convívio das instituições culturais do Rio de Janeiro, a arte moderna teria encontrado em São Paulo um terreno mais favorável ao seu aparecimento.

Nesse contexto, Anita Malfatti, recém-chegada de sua estada na Alemanha e Estados Unidos, realizou em 1917 – ano da Revolução bolchevique e das grandes greves em São Paulo organizadas por movimentos de esquerda – sua exposição individual, com pinturas expressionistas. Podemos dizer que a iniciativa de Malfatti foi a detonadora da fase heróica do movimento modernista, materializado na Semana de 1922. Embora a exposição de Anita tenha despertado o repúdio ou a indiferença dos mais conservadores¹⁵⁴, ela foi a força geratriz de uma vontade de ruptura por parte de um grupo de intelectuais.

Entre a exposição de Malfatti e a Semana, as esculturas de Victor Brecheret causaram impacto, afirmando o predomínio das artes plásticas na iniciativa modernista. Em 1920, Brecheret deu a Mário de Andrade (futuro chefe do movimento modernista), uma *Cabeça de Cristo*, moldada em gesso, para que ele a passasse para bronze. O Cristo de trancinha foi considerado uma afronta e causou um segundo escândalo às vésperas da Semana¹⁵⁵.

Após a exposição de Malfatti em 1917 e a escultura de Brecheret *Cabeça de Cristo*, em 1920, ocorreu a Semana de 1922. O entusiasmo nacionalista e o clima de “derrubada de todos os cânones”¹⁵⁶ legitimaram o que mais tarde Mário de Andrade chamaria de “o direito permanente à pesquisa estética, à atualização da inteligência artística brasileira e à estabilização de uma

¹⁵³ Em 1889, do Porto de Santos exportavam-se 5.586 mil sacas de café; em 1901, esse número passava de 14.760 mil sacas. Quanto ao índice populacional, em 1890, a cidade de São Paulo tinha cerca de 65 mil habitantes, em 1920 sua população atingiu 580 mil. In: ZILIO, C. *A querela do Brasil*. p.40.

¹⁵⁴ Entre eles o mais incisivo foi Monteiro Lobato, em sua crítica “Paranóia ou mistificação”. A crítica de Lobato teve um impacto tão grande, que algumas das obras adquiridas pela elite na exposição foram devolvidas. In: LAMBERT, F. *A semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. SP: Scipione, 1992. p.36.

¹⁵⁵ LAMBERT, F. *Op. cit.*, p.40.

¹⁵⁶ AMARAL, A. *Artes plásticas na semana de 1922*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.13.

consciência criadora nacional”¹⁵⁷. A Semana, nesse sentido, manifestou um “estado de espírito novo, universal e revolucionário”, cujo grande líder, na óptica de Pedrosa, foi Mário de Andrade.

No entanto, Pedrosa discordava de Andrade quanto ao caráter mimético do movimento frente à vanguarda européia. Segundo Mário de Andrade, a Semana foi um acontecimento inevitável e até surgido com certo atraso, uma vez que esse fora importado das vanguardas artísticas européias, mais especificamente parisiense, que despontara na primeira década do século XX. Essa idéia de importação é explícita no texto redigido por Mário de Andrade em 1928, quando esse considerou que

“nós brasileiros temos um dilúvio de motivos assim para as nossas decorações, café, milho, borboletas, cobras, etc. No entanto, empregamos acanto, louro, óvulos, cabeças de carneiro e outras macaqueações que só têm de nacional serem macaqueações”¹⁵⁸.

Na perspectiva de Mário de Andrade, o Modernismo brasileiro acontecera tardiamente, com duas décadas de atraso. Pedrosa considerou essa visão exagerada, o que o levou a escrever alguns anos mais tarde, em 1952 (para uma conferência realizada no Ministério da Educação por ocasião do 30º aniversário da Semana) um artigo rebatendo a idéia de “importação” defendida por Mário de Andrade:

“[importação] significa receber produtos, artigos, idéias, prontinhos em folha, bem acondicionados, para consumo direto. Mas a revolução da arte moderna não estava industrializada nem cristalizada para exportar-se como mercadoria. Era ainda – como é hoje – um movimento em marcha. O que houve não foi a importação nem mesmo de modas, quanto mais de espírito, como um objeto de exportação”¹⁵⁹.

Se por um lado Pedrosa rechaça a idéia de “importação” de Andrade, por outro defende a idéia de que houve uma contaminação do espírito modernista europeu: “Esse estado contagioso veio pelo contato direto dos intelectuais com a exposição de Anita Malfatti. Em plena guerra, em 1917, a veterana modernista fazia em São Paulo uma mostra de quadros expressionistas e cubistas”¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ In: AMARAL. *Op. cit.*, p.46.

¹⁵⁹ Trecho do texto “Semana de arte moderna”, apresentado na conferência realizada no Ministério da Educação em 1952. In: ARANTES, O. (org.). *Acadêmicos e modernos / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995. p.136.

¹⁶⁰ Idem.

Esta exposição foi, segundo Mário Pedrosa, a responsável pela difusão desse novo estilo adotado pelos jovens artistas. A partir desse evento, o espírito (de vanguarda) ocorreria não mais somente pela via da literatura, mas pela “experiência direta entre o jovem brasileiro ingênuo, bárbaro, e os poderes mágicos de expressão, de agressão das formas pictóricas até então ignoradas”¹⁶¹ (ali materializadas nas obras de Anita).

Essa nova concepção de fazer arte dos intelectuais modernistas brasileiros fez com que os pilares acadêmicos comesçassem a ceder. Dessa forma, podemos dizer que deve-se sobretudo a esta forte reação da arte – notavelmente das artes plásticas – ao naturalismo, ao ideal tradicional de representação, que se acentuaram, no meio intelectual brasileiro, as questões relativas à identidade nacional brasileira. Sobre o caráter inovador e a especial contribuição das artes plásticas para o movimento modernista, Mário Pedrosa considerou:

“Sem a contribuição direta, primordial das artes plásticas, o movimento modernista não teria marcado a data que marcou na evolução intelectual e artística do Brasil. A sua própria orientação nacionalista, de descoberta e revelação do Brasil, não teria tido a sistematização, a profundidade, a busca de raízes com que se assinalou. Desse clima é que surgiu provavelmente a idéia de Raízes do Brasil, o penetrante livro de Sérgio Buarque de Holanda”¹⁶².

Constata-se que Mário Pedrosa via as artes plásticas como precursoras do movimento modernista no Brasil. Mas se a princípio alguns intelectuais preocupavam-se em afirmar a arte moderna no Brasil, a partir de 1923 eles adotaram uma postura nacionalista.

Em termos de Europa, as primeiras décadas do século XX tinham sido marcadas por uma série de explosões individuais. Com os efeitos da Primeira Grande Guerra e dos anos revolucionários, outros fatores passaram a determinar o aparecimento de diversos grupos de vanguardas, culturais e políticas. Significativa parcela da sociedade, particularmente intelectuais e artistas, após estas transformações, tiveram uma percepção mais apurada das novas possibilidades sociais e culturais e passaram a ser influenciados por uma série de novas idéias em seu trabalho criador. O surgimento dos aparatos culturais (ministérios, escritórios comerciais, teatros, editoras, etc), criados como um espaço para implantar de cima para baixo um sistema oficial de ensino, acabou por trazer uma série de vantagens materiais para intelectuais e artistas antes privados de apoio, e levou sua obra a um público mais amplo.

¹⁶¹ Idem. p.137.

¹⁶² Trecho do texto “Semana de arte moderna”, apresentado na conferência realizada no Ministério da Educação em 1952. In: AMARAL. *Op. cit.*, p.292.

Dessa forma, na Europa houve uma significativa evolução na produção artística. Se inicialmente ela foi voltada para a propaganda e agitação, depois passou a atender a empreendimentos sociais e industriais, com a finalidade básica de reconstruir a vida cotidiana. Graças às transformações políticas ocorridas nas primeiras décadas do século XX, propiciaram às vanguardas o acesso aos meios de comunicação popular, uma vez que os novos meios de comunicação, como o cinema e o rádio, eram veículos mais adequados ao trabalho coletivo, em detrimento do gênio do artista individual¹⁶³.

É justamente com os integrantes dessas vanguardas européias, notadamente o movimento Surrealista, que Mário Pedrosa vai dialogar. Sua ênfase à questão social deveu-se sobretudo ao contato estabelecido com integrantes do grupo surrealista, em 1928, por ocasião de sua estada em Paris.

Importante ressaltar que o movimento Surrealista surgiu por volta de 1924, com a publicação do “manifesto do surrealismo” (redigido pelo líder do grupo André Breton). O primeiro manifesto foi basicamente um ensaio crítico em que se estabeleceram as bases do programa surrealista. A significação do termo surrealismo foi definida pelo manifesto:

“SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associação, negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos [psíquicos] e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida¹⁶⁴.

A vanguarda surrealista respondeu às condições históricas do imediato pós-guerra, e situou-se contra o realismo artístico e ao neokantismo. A partir daí, a história do surrealismo desenvolveu-se em três etapas. A primeira, considerada o “período heróico”, teve início na fundação do movimento, através da publicação do manifesto de 1924. Nesse primeiro momento, o movimento procurou estabelecer um programa baseado nos estudos de Freud (valorização do sonho, do inconsciente e do automatismo psíquico)¹⁶⁵.

¹⁶³ WILLETT, J. **Arte e Revolução**. p.77. In: Hobsbawm (org.) *História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

¹⁶⁴ SENA, Jorge de. **Manifestos do surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1969. p.47. Citado por: HELENA, L. *Modernismo e vanguarda*. São Paulo; Ática, 1986. p.38.

¹⁶⁵ HELENA, L. **Op. cit.**, p.38-39.

A segunda fase, denominada “período de reflexão” (1925-1930), prenuncia o interesse do movimento em somar a revolução social à revolução do espírito. O segundo manifesto, publicado por Breton em 1929, mostrou-se demasiado preocupado em situar o movimento surrealista frente à catástrofe mundial do pós-guerra. Importante ressaltar aqui que foi através do segundo manifesto que o movimento estabeleceu seu programa político, acentuadamente marxista. Essa nova tendência, visivelmente mais preocupada com as questões relativas ao engajamento político-doutrinário, desagradou à vertente do movimento, que pregava a plena liberdade de idéias e dedicava-se às questões filosóficas-literárias. O embate quanto à natureza do movimento, se esse deveria ser político ou literário, levou o grupo a dissidências: Artaud e Soupault se afastaram, enquanto Breton fez aliança com dois novos membros, Luis Buñuel e Salvador Dalí.

A terceira fase, denominada “o período da autonomia” (1930-1939), seccionou o grupo em duas vertentes: um grupo mais afinado à idéia de revolução política (Aragon), e outro que preocupava-se com o aprofundamento das pesquisas sobre o inconsciente (Breton). Essa divisão levou Aragon a romper com o movimento e optar pelo comunismo. Breton foi para o México e lançou com o pintor Diego Rivera e Trotsky, o manifesto “por uma arte revolucionária independente”.

Mário Pedrosa, que desde seu primeiro contato com o grupo surrealista manteve-se ligado a Breton, chegou a participar da elaboração do manifesto, num verbete sobre *Arte e Magia*, chegando a traduzi-lo para o português. Foi sob influência do Surrealismo que Mário Pedrosa retornou ao Brasil em 1929. Esta experiência foi fundamental para que o militante político deslocasse sua atuação quase que totalmente para o campo das artes.

Dessa forma, foi através de sua militância política que Pedrosa aproximou-se das vanguardas artísticas européias e manteve-se antenado ao clima de inovação despertado pela Semana de 1922. A estréia de Pedrosa como crítico de arte moderna ocorreu em 1933, com a redação de seu primeiro texto de teoria da arte, por ocasião da exposição da gravadora alemã Käthe Kollwitz.

3.3 A função do crítico de arte

Podemos dizer que a crítica de arte brasileira, até a estréia de Mário Pedrosa (com o artigo dedicado a Käthe Kollwitz), trilhava um caminho convencional, acadêmico ou impressionista. Pautava-se sobre duas tendências européias que haviam se intensificado na passagem do século XIX para o XX: a historicista (predominante na França e na Itália), que essencialmente procurava reconstituir personalidades históricas, e a científica (notável na Alemanha), que considerava a arte um puro fenômeno e documento visual, da qual é relativamente pouco importante estabelecer a paternidade e a qualidade artística. Enfim, estas duas tendências, predominantes na Europa, acabavam por influenciar a crítica de arte brasileira¹⁶⁶.

A interpretação marxista de Pedrosa encorajou a crítica de arte brasileira a tomar um novo rumo, ao ressaltar, entre outras questões, a importância do processo artístico e de uma arte acessível a todos, sem que fosse preciso abdicar da liberdade que o moderno garantia. Sendo Pedrosa trotskista, engajado na luta por melhorias sociais, a sua crítica não poderia deixar de ser calcada na teoria socialista. Impregnado pelos preceitos marxistas e sob influência do Surrealismo, Pedrosa redigiu o artigo *As tendências sociais na arte e Käthe Kollwitz*, abrindo assim um novo caminho na história da crítica moderna de artes plásticas no Brasil. Ele introduz o artigo com a força de um combatente revolucionário proclamando a seus companheiros de arte:

¹⁶⁶ É importante observar que a crítica de arte surgiu na Grécia, entre os séculos IV e V a.C. Nessa época, a preocupação dos artistas era de realizar a cópia perfeita do modelo, cujo critério era regido pela semelhança. Nessa perspectiva, os teóricos restringiam sua análise não a exemplaridade alcançada pelo artista, mas ao tratamento e rigor técnico desenvolvido por cada um. Na Idade Média, o valor da imitação ou semelhança passa a ser combatido - devido à influência religiosa - provocando um distanciamento da natureza e a busca incessante da representação espiritual ou sobrenatural. Teófilo, monge medieval, sugere que essa distância da imitação tem a sua razão de ser, já que o que se deseja pela arte é a aproximação de Deus. Essa idéia será suplantada apenas com Giotto e Cimabue, quando a representação naturalista volta a ser habitual. Cennini, em 1437, afirma ser a natureza o modelo ideal do desenho. Com os posteriores avanços da técnica, como a pintura a óleo e a perspectiva, intensifica-se essa busca pelo ideal na representação. Em 1453, Alberti escreve o *Tratado de Pintura*; a partir de então, a produção teórica sobre as artes conquista o seu espaço, especializando-se cada vez mais. Em 1832, Théophile Thoré escreveu o primeiro *Salon* (relatório sobre os salões de arte); esse artigo estabeleceu o papel da crítica de arte como análise das produções artísticas em si, ao invés de um relato sobre os artistas e suas obras. Ainda no século XIX, é fundada a Escola de Viena de História da Arte, com o objetivo inicial de trabalhar com a classificação e manutenção do patrimônio artístico, e publicar ensaios e livros, entre eles Cicerone (1855) e a *Cultura do Renascimento na Itália* (1860), ambos de Burckhardt. ARGAN. *Arte e crítica de arte*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

“A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade, nem no seu p^órtico, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, ela é corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais. Sendo o fenômeno estético uma atividade social como outra qualquer, está por isso mesmo situado pelo conjunto de todas as outras manifestações da sociedade, isto é, por uma determinada civilização”¹⁶⁷.

Em suas críticas – notadamente nesta proferida a Käthe Kollwitz e, como veremos mais adiante, as dedicadas a Portinari – a questão social foi valorizada. Fazem nascer um olhar crítico voltado para a relação entre a sociedade e o artista, e não apenas para a fruição dos elementos constitutivos de um quadro, como a técnica e a cor, a intensidade da luz ou a realização de um belo claro-escuro. Pedrosa salientou sobretudo a necessidade da participação do artista na construção de uma nova sociedade, mais moderna e produtiva, isto é, considerou que a relação entre artista e sociedade industrial é fundamental e deve ser mais ativa, pois sem ela a produção artística não teria atingido o nível estético necessário para que uma sociedade possa sair do empirismo mesquinho e meramente utilitário.

Enquanto para seu colega Mário de Andrade o significado da arte, ou melhor, o fato de a arte ser a base da vida social do homem perdeu-se com a exacerbação do formalismo em todos os campos artísticos, para Mário Pedrosa foi justamente essa formalização que inaugurou o espírito de contestação para se instaurar uma nova fase na produção artística. Nesse sentido, a geometrização respondia a essa necessidade de criar uma linguagem universal, mais acessível a todas as esferas sociais e culturais. Assim, Pedrosa, ao se referir ao significado social da obra de arte, afirmou a capacidade desta de ser transformadora, um canal poderoso de comunicação na sociedade.

Vale ressaltar que o criticismo de Pedrosa oscilou, ao longo de sua vida, entre a crítica histórica e a crítica formal. “A crítica histórica esclarece um documento (a obra de arte) através de outros documentos concernentes ao meio cultural ou social. Tende a descobrir um estado de espírito através do símbolo sensível”¹⁶⁸, enquanto a crítica formal, oriunda da arte moderna, se emancipou da literatura, prendendo-se mais à originalidade da forma da obra do que à temática adotada, minimizando assim o aspecto histórico em proveito dos elementos, da composição e da técnica adotada.

¹⁶⁷ Trecho da conferência pronunciada no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM) em 16 de junho de 1933, sob o título “Käthe Kollwitz e o seu modo vermelho de perceber a vida”. In: ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes / Mário Pedrosa**. São Paulo: Edusp, 1995. p.35.

¹⁶⁸ RICHARD, A. **A crítica de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.75.

No período a que se refere esta pesquisa, Mário Pedrosa recorreu à crítica histórica – especialmente nos artigos dedicados à pintura mural de Cândido Portinari – para defender a idéia de processo na arte. Procurou salientar mais do que os aspectos formais da obra, elogiando sobretudo as escolhas temáticas do artista e seu posicionamento perante a sociedade. Assim, Pedrosa manteve em seus textos a articulação entre a crítica direta da qualidade formal da obra e a análise do processo pelo qual o artista passava para a realização efetiva da obra.

A crítica formal foi mais utilizada por Pedrosa posteriormente, no final da década de 1940, quando voltou a se estabelecer no Brasil (após a temporada no exílio). Paulatinamente, ele passou a integrar a geração de intelectuais que reavaliou a tradição modernista brasileira da Semana de 1922; contribuindo assim para o nascimento da chamada segunda fase modernista.

Em detrimento da primeira fase, Pedrosa passou a defender a arte abstrata, por considerá-la mais adequada à expressão individual de cada artista, possibilitando uma produção artística mais autônoma e independente da cópia da natureza. Para ele, a forma ou a cor significaria um sentimento, pois “o impulso em direção à abstração é consequência de uma grande inquietude interior do homem”.

Considerando a mudança de orientação na crítica de Pedrosa, propomos aqui, como já foi dito, nos deter na primeira fase do crítico, quando esse ainda é motivado pela tarefa de edificar uma arte social, mais coerente com a sua militância política. Desse modo, é interessante pensar a forma como a produção artística de Portinari, especialmente as pinturas murais, foi assimilada pelo crítico no período em que o artista ganhou mais destaque no cenário cultural brasileiro, ou seja, durante os anos que compreenderam o Estado Novo. A escolha deve-se sobretudo ao fato de que no período em questão Mário Pedrosa mais significava uma “ausência forte”, no sentido de que não integrava o clã dos intelectuais que aderiu ao Estado Getulista.

No texto publicado no *Correio da Manhã*, em 1968, intitulado “Do porco empalhado ou os critérios da crítica”¹⁶⁹, Pedrosa discorreu sobre o caminho percorrido pela arte moderna até aquele momento. Com o objetivo de desenvolver uma argumentação sobre a postura do crítico perante o artista, Pedrosa, paralelamente à sua narração histórica, argumentou sobre qual deveria ser o perfil do crítico moderno, como se quisesse legitimar sua própria posição: “o crítico planteia-se nesse tropel de movimentos, como o outro lado inevitável do artista; seria a consciência involuntária, ou não reprimida desse”¹⁷⁰. Ou seja, o artista e o seu trabalho têm agora no crítico a terceira parte para formar o todo, a quem o espectador pode recorrer para melhor elucidação do que está sendo exposto. Pedrosa, nos anos anteriores, descrevia o papel do crítico da seguinte forma:

“Sua função, cada vez mais incômoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário, ativo de um ismo ou a ser, de mais a mais, um alma dilacerada que, por dever da universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os pólos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízos que são seus”¹⁷¹.

Dessa forma, Pedrosa delegou ao artista plástico uma responsabilidade extra de educador na sociedade. O crítico, por sua vez, deveria se apresentar mais ativo, e até mesmo mais próximo da sociedade, pois teria que absorver as diferentes produções artísticas e transmitir suas considerações fundamentadas ao público.

No discurso de Pedrosa é notável a preocupação de evidenciar a pressuposta função do intelectual de sistematizar o conhecimento para o senso comum. Nesse sentido, Pedrosa endossou a idéia predominante no período de que o intelectual pertence a um grupo distinto da sociedade e por extensão reafirmou a importância do crítico de arte.

¹⁶⁹ Esse artigo foi redigido com o objetivo de responder a interpelação do artista Nelson Leimer ao júri do Salão de Brasília acerca da não aceitação de sua própria obra *Porco Empalhado*. In: PEDROSA, M. **Mundo, Homem, Arte em crise**. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.231.

¹⁷⁰ PEDROSA, M. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. In: **Mundo, Homem, Arte em crise**. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.233.

¹⁷¹ PEDROSA, M. **Atendendo ao apelo**. Coluna de artes visuais do Jornal do Brasil. 8 de março de 1961.

Auto-afirmou seu papel quando, no mesmo artigo, considerou que “cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. Um episódio revolucionário após o outro perfaz, numa só época, um processo”¹⁷². Nas entrelinhas de sua fala podemos notar a força explícita de sua ideologia política trotskista, que permanecerá sempre presente em seus textos e discursos. No mesmo sentido, procurou afirmar a relevância assumida por aquele que se propusesse a intermediar a obra e o público:

“O papel do crítico é definir em sua totalidade esse processo, ou o processo de uma só revolução mas em permanência. O crítico, pelo estudo e conhecimento desse processo é o único a saber que tudo é uma só revolução. Ora, com efeito, a revolução permanente é o único conceito que abarca de um modo mais geral e profundo a nossa época. O crítico vive, pois, em revolução”¹⁷³.

Consciente de que poucos críticos de arte compartilhavam esses princípios, Pedrosa nunca se cansou de provocar, com suas réplicas e tréplicas (usando suas palavras), interessados em debater a cultura brasileira ou a arte produzida no Brasil. Sem receio de discordar e até mesmo de retomar alguma opinião, considerou que o mais importante era a efervescência do pensamento estético cultural. Os possíveis desentendimentos (teóricos) causados, eram apenas os “cavacos do ofício”.

O crítico, sob a óptica de Pedrosa, deveria assumir uma visão livre de qualquer cristalização, ou seja, deveria ser sincero e expor seu ponto de vista com a liberdade de mudá-lo quando achasse conveniente. Entretanto, considerava que essa capacidade de mudança não poderia ser gratuita, assim como o olhar do crítico não deveria ser imparcial frente a uma obra de arte, mas investigativo e observador.

Assim como para Charles Baudelaire, a crítica para Mário Pedrosa não poderia ser destituída de emoção nem pretender uma verdade absoluta. Pedrosa seguiu à risca a afirmação do poeta francês, de que “para ser justa, quer dizer, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista que abra mais horizontes”. Na perspectiva de Baudelaire, a crítica de arte pode ser exercida com completa autonomia e justiça para com a arte produzida.

¹⁷² PEDROSA, M. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*. Op. cit., p.233.

¹⁷³ Idem.

Para Pedrosa, a dúvida, tanto para o crítico como para o artista, deveria prevalecer em detrimento do ecletismo. Considerava que a postura imparcial do olhar eclético seria um sinal de impotência, uma vez que o ecletismo não permitiria o compromisso com um partido; o eclético não teria um ideal, já que deseja abraçar os quatro pontos. Segundo Pedrosa, “nas artes é onde o ecletismo é mais pernicioso”¹⁷⁴.

Para entendermos a maneira como Pedrosa exerceu a sua crítica, não podemos perder de vista sua formação marxista, via militância política no Brasil, sobretudo pelo contato com intelectuais da vanguarda esquerdista européia, particularmente da vertente surrealista mais ligada às causas sociais (de Breton).

Esse aspecto ressalta em seu primeiro texto crítico, ao propor que a arte, “como outra qualquer manifestação social, é corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais”¹⁷⁵. Nesse artigo, Pedrosa criticou duramente a postura adotada pelas autoridades dos “setores poderosos, oficiais ou oficiosos” frente às questões artísticas. As críticas dirigidas às esferas governamentais perduraram em seu discurso ao longo dos anos, como podemos observar na afirmação feita em 1960: “certos cavalheiros, autopromovidos e tutores das artes e artistas, resolvem tudo a portas fechadas”¹⁷⁶.

¹⁷⁴ PEDROSA, M. **O ponto de vista do crítico**. In: ARANTES, O. Op. cit., p.163.

¹⁷⁵ PEDROSA, M. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In: ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes / Mário Pedrosa**. São Paulo: Edusp, 1995. p.35.

¹⁷⁶ Esse artigo faz parte de um texto escrito como reclamação sobre a representação do Brasil na Bienal de Veneza de 1960. Alegava que a escolha era medíocre já que os responsáveis eram cegos ao que acontecia em território nacional, “indiferentes a certa coerência que já se vinha formando na arte brasileira, (...) só pensaram os donos da Comissão em amoldar-se ao gosto internacional do momento”. Defendia a indicação de Lígia Clark que segundo ele, acabava “de nos dar a obra mais revolucionária” que já se havia feito no Brasil, e por isso, se encontrava “na vanguarda da frente mundial das artes plásticas”, além de exigir “que a representação brasileira destinada a inaugurar o nosso pavilhão em Veneza seja exposta, aqui (Rio de Janeiro) e São Paulo, antes de ser encaixotada. O público precisa ver para avaliar a justeza da escolha”. E termina o artigo-protesto, levantando a bandeira do povo ao escrever que “chega desse absolutismo irresponsável com que os mandarins das artes tudo decidem e, ainda assim numa intimidade clandestina e gostosa”. In: PEDROSA, M. **Chega de clandestinidade**. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 de março de 1960.

Em diversos artigos escritos na década de 1940 para o *Correio da Manhã*, é evidente o tempero marxista. Em *O destino funcional da pintura*¹⁷⁷, incentivou os artistas a adotarem uma postura crítica perante aqueles que na “Alemanha hitleriana” ou na “Rússia stalinista” obedecem ao que o Estado dita, reconhecendo assim a submissão e a perda de liberdade de expressão. Como solução ao problema, sugeriu ao artista o “exercício experimental da liberdade”. No entanto, a questão central versará sobre a funcionalidade da pintura, como sugere o próprio título do artigo. Segundo a óptica de Mário Pedrosa, essa funcionalidade da pintura “é, apenas, uma preliminar indispensável ao artista moderno (...) determinada pelas exigências formais da obra, e jamais pelas solicitações extrínsecas ao impulso criador do artista. Não é o homem que existe para a sociedade, mas o contrário. A solicitação artística existe ou se faz sentir a despeito da sociedade”.

No texto seguinte, redigido para o mesmo jornal, Mário Pedrosa publicou *Ainda a propósito do destino da pintura*. Esse artigo foi uma réplica (prática comum em sua trajetória) a uma crítica emitida por Agnès Claudius, a seu comentário anterior, sobre “o destino funcional da pintura”. Claudius havia declarado que Pedrosa, ao questionar a funcionalidade da pintura, comprometia o futuro da produção artística nas artes plásticas. Em sua defesa argumentou: “eu apenas reagia contra a tendência, já pronunciada demais, a considerar a arte simplesmente como função, função disso ou daquilo”.

Pedrosa acreditava que a revolução moderna na pintura se processou de forma muito distinta da verificada na arquitetura. Considerava que, ao contrário da arquitetura, que se modernizara através do acesso a novos materiais e pesquisa formais, o processo da pintura acontecera dentro do próprio quadro:

“a descoberta de que a tela tem mais leis próprias. O pintor tem de respeitar a estrutura do quadro, sua superfície, sua intrínseca bidimensionalidade. O pintor foge do *trompe l’oeil* das ilusões da perspectiva, dos truques do convencionalismo realista. Todas as partes da tela são boas. O pintor se espalha pelo quadro respeitando seus limites”¹⁷⁸.

A respeito de sua afirmação sobre a questão da distância existente entre o povo e a arte, Mário Pedrosa declarou num texto de 1947, “Divagações sem função”:

¹⁷⁷ PEDROSA, M. **O destino funcional da pintura**. Republicado em *Arte, necessidade vital*. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das artes / Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995. p.223-227.

¹⁷⁸ PEDROSA, M. **Ainda a propósito da pintura**. In: ARANTES, O. Op. cit., p.62.

“A arte depois de feita atrai o povo e se projeta de círculos em círculos, cada vez mais vastos, como a famosa imagem da pedra que se joga no lago profundo e plácido. O problema não é fazer arte para o povo; é trazê-lo à arte, isto é, educá-lo espiritualmente, para que compreenda e sinta cada vez melhor a arte”¹⁷⁹.

Esse raciocínio e as expressões usadas nos artigos supracitados são recorrentes nos textos críticos a que se refere esse estudo, principalmente, como veremos a seguir, nos dedicados a Portinari. Não obstante, sua crítica foi eventualmente tachada de sectária, política, partidária, ou de escrita exagerada e confusa na maneira de escrever.

Em reconhecimento a essas críticas, Pedrosa escreveu em janeiro de 1957, um artigo inaugural para a coluna de artes plásticas do Jornal do Brasil, visando expor sua visão do papel da crítica já que havia sido honrado por esse jornal – como ele mesmo afirmara – para ocupar um novo espaço na divulgação, não apenas de seu conhecimento, mas sobretudo de suas dúvidas. Nessa ocasião, para justificar aos leitores sua crença, Pedrosa recorreu a Baudelaire para sustentar o que considerava inerente ao crítico de arte, o seu temperamento e o *background* cultural e político:

“não acreditava, certamente, na capacidade do homem fazer justiça: o crítico não pode despojar-se, voluntariamente, de toda espécie de temperamento e como é, antes de tudo, um apreciador consciente da obra de arte, não pode posar de juiz e dar do alto de seus coturnos uma sentença sem ódio nem amor. Por isso mesmo, o poeta, prezando acima de tudo a sinceridade, como bom filho da era romântica, acha mais justo e prudente (e logo, mais objetivo, oh! Paradoxo!) que a crítica se reconheça parcial, apaixonada e política. O leitor pode engolir o parcial e o apaixonada, mas, estamos certos, tropeça no político, sobretudo em face das antipáticas e malignas conotações do vocábulo. O político, no contexto baudelaireano, significa outra coisa, significa principalmente não eclético”.

Fica evidente na trajetória de Pedrosa que não se trata de um homem dogmático, fundamentado num único posicionamento teórico. Ao contrário, o dogmatismo é algo que ele sempre combateu, talvez a razão pela qual não se mostrou inflexível às mudanças de orientação tanto no plano político partidário, quanto em seus posicionamentos relativos à arte. Dessa forma, qualquer tentativa de compreender sua atuação, como intelectual militante e crítico de arte, deve levar em conta o contexto de suas preocupações. Suas reflexões sobre a pintura moderna devem ser igualmente correlacionadas à sua atuação como militante político.

¹⁷⁹ PEDROSA, M. *Divagações sem função*. In: ARANTES, O. Op. cit., p.65.

4 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE CÂNDIDO PORTINARI

4.1 O despertar artístico

Cândido Portinari nasceu em 30 de dezembro de 1903, na fazenda de café Santa Rosa, na região da Alta Mogiana, interior de São Paulo. Filho de Brasil Baptista Portinari e Domingas Torquato, italianos da região do Vêneto, Portinari fora educado para ser agricultor. Passou a freqüentar a escola quando seus pais estabeleceram-se como comerciantes em Brodósqui, uma cidade pequena mas movimentada, que servia como parada de trens para o embarque de café e ponto de passagem para os trabalhadores em busca de emprego.

Embora Portinari tenha estudado apenas até o terceiro ano primário, foi na escola que o pintor recebeu o estímulo para desenvolver seu talento. Anos mais tarde, Portinari relembria, o *frisson* causado pelos seus primeiros desenhos infantis:

“... desenhei um leão e o desenho foi comentado pelos professores e pelos alunos. Não me deixaram mais em paz, tive que desenhar as capas das provas a serem expostas no fim do ano”¹⁸⁰.

Seu primeiro desenho conhecido foi o retrato de Carlos Gomes, realizado quando tinha 10 anos. Contudo, sua habilidade como pintor floresceu quando um grupo de pintores e escultores italianos se estabeleceu em Brodósqui, para trabalhar no restauro da igreja matriz da cidade. Não tardou para que Portinari, que já desfrutava certa fama entre os habitantes locais, fosse chamado para ajudar na empreitada. Modesto Giordano, companheiro de infância também chamado para o trabalho, descreve a intensidade com que Portinari entregara-se à tarefa:

“... ele ficava lá trabalhando. Cedo, ele era o primeiro a chegar lá. Quase não ia comer em casa. É..., doente para aprender a arte de pintar”¹⁸¹.

Logo após o restauro da igreja, Portinari abraçou a oportunidade única de migrar para o Rio de Janeiro. Seu pai pediu ao compadre Toledo que levasse o menino para morar com a família na capital a fim de estudar pintura. Portinari deixou Brodósqui em 1919, decisão não muito tranqüila para o jovem pintor de 15 anos, como relata Pellegrina, a irmã mais velha:

¹⁸⁰ Entrevista de Portinari. s/d. In: Arquivo da Fundação Portinari – Rio de Janeiro.

¹⁸¹ Idem.

“... Ah, ele era muito pequeno... nós estávamos tudo doente, com a gripe (espanhola). Tudo pobre, né ? Então ele me falou: eu não vou. Falei: vai Cândinho. Se você não for agora não vai mais. Vai. Você vai ser garção. Eu queria que ele fosse. (...) eu fui em Batatais, vi eles de luva, achei que eles eram uns reis...”¹⁸²

Relembrando o momento, Portinari anotaria em seu diário:

“Quando se apresentou ocasião de ir para o Rio, passei noites em vigília, lutando com a indecisão – pena em deixar meus pais e meus irmãos. Quanto mais próxima a partida mais aflito ficava. Olhava o chão, as plantas, os animais, as aves e aquela luz... parecia que nunca mais iria ver tudo aquilo que era parte de mim mesmo. Quantas lágrimas derramei às escondidas. Vi e revi mil vezes todos os encantos. Saudade incontida que ficava. Até os forasteiros que passavam, eu os sentia como irmãos. (...) Não poderia despedir-me. Preferia não ir, mas necessitava ir, estava na idade. O sol, a lua, as estrelas, as águas do rio, o vento, tudo isto ficaria lá e eu entraria no escuro. (...) A última imagem que me ficou gravada na memória foi a de meu pai: levantara-se para se despedir. Ainda posso vê-lo: de capote escuro, atravessando o largo da estação. Não teve tempo de me dizer nada...”¹⁸³

Chegando ao Rio de Janeiro, ficou precariamente instalado na pensão da família Toledo. No mesmo ano, inscreveu-se em cursos de desenho do Liceu de Artes e Ofícios. Em 1920 matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) onde cursou aulas de desenho livre com Lucílio de Albuquerque, pintor vitralista de sólida formação acadêmica.

Em 1922, enquanto eclodiu a Semana em São Paulo, Portinari encontrava-se isolado na Escola de Belas Artes, vista pelos conservadores e por ele mesmo então como templo do bom gosto e do bom senso. Não se pode dizer que a falta de contato com o evento que inaugurou o Modernismo brasileiro foi uma atitude crítica do pintor frente às novas idéias. Portinari, com 18 anos, era pobre e dependeria da Escola. Encontrava em seus professores e na instituição a única via de progredir na carreira. Ao contrário dos intelectuais modernistas, o único meio de Portinari conquistar uma viagem de estudos à Europa era o prêmio concedido pelo Salão Anual da ENBA, o que não lhe possibilitou grandes contestações.

Com esse objetivo, em 1923, Portinari enviou um retrato para concorrer ao Salão. Recebeu com Medalha de Bronze, prêmio em dinheiro, e o Prêmio da Galeria Jorge. No ano seguinte, submeteu-se ao júri do Salão novamente, com 7 retratos e *Baile na Roça* (ver imagem na próxima pág.), sua primeira obra com temática brasileira, pintada durante as férias passadas em Brodósqui. O *Baile* foi recusado, mas os retratos tiveram enorme repercussão na imprensa, que passou a focalizá-lo individualmente, em artigos impressos. A almejada viagem à Europa era finalmente conquistada no Salão de 1928, com a premiação do retrato de Olegário Mariano.

¹⁸² Idem.



BAILE NA ROÇA

Sergio Miceli, em *Imagens Negociadas*, menciona que grande parte da produção artística de Portinari até esse momento consistia em retratos de pessoas ligadas à elite, e estava condicionada ao “confinamento social aos espaços da prática profissional e as probabilidades restritas de sua afirmação artística (...) junto à clientela abastada de outros retratistas”¹⁸⁴. Nas entrelinhas, Miceli sugere que o pintor, para comprovar suas habilidades de retratista, teria dado tratamento esmerado aos rostos, em detrimento do pano de fundo. Essa tendência é observada especialmente no premiado retrato de Olegário Mariano, com que Portinari conquistara o prêmio.

Miceli considera ainda que, provavelmente, essa atitude se atribui à aguda percepção que o pintor tinha da concorrência acadêmica, o que o teria levado a lidar com esse desafio retratando “a figura social e institucional mais adequada a lhe servir de modelo para o envio apropriado numa tal competição”¹⁸⁵. Miceli leva a crer que Portinari, desde o início de sua carreira, comportou-se como um arrivista, buscando afirmar-se através de suas relações sociais com a elite. Entretanto, como interpretar o fato de que grande parcela dos retratados, como o próprio Miceli indica, eram pessoas de sua mesma condição social e profissional¹⁸⁶? Observa-se uma faceta menos arrivista e mais caipira de Portinari nas cartas escritas por Mário de Andrade ao pintor.

Sua correspondência revela o excessivo zelo de Mário de Andrade em relação a Portinari. Considerando-o “puro e dadivoso”, assumiu o papel de irmão mais velho, sempre preocupado com as “burrices de caipira”, que freqüentemente o levava a perder encomendas e possibilidades de venda, como na Exposição de 1934. Artigo de Mário de Andrade em *Saber Vivir* (1942), afirmou o temperamento autêntico de Portinari revelado ao longo dos últimos 12 anos de convívio:

“(...) Vivendo desde adolescente no Rio de Janeiro e freqüentado agora por pessoas de todas as classes, ele ainda conserva a pronúncia de caipira paulista que escutou na infância e o seu jeito imaginoso de expressão. Amigo fidelíssimo dos amigos, abertamente zangado com seus inimigos, incapaz de hipocrisia, desconfiado algumas vezes, mas inteiramente e até demasiadamente confiante logo após, Portinari é principalmente violência, força, paixão, sensualidade plástica. Tanto ama uma forma pictórica como ama um assunto”¹⁸⁷.

¹⁸⁴ MICELI, S. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p.39

¹⁸⁵ *Ibid.* p.41.

¹⁸⁶ Entre elas podemos citar: o escultor Mazzuchelli e os pintores Roberto Rodrigues, Paulo Gagarin, Mário Tulio, Manuel Santiago

¹⁸⁷ FABRIS, Annateresa (org.) *Portinari, amico mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1995. p.23.

Paulo Duarte, em 1942, mais de meio século antes de Miceli, havia sugerido em carta ao amigo Mário de Andrade que Portinari se tornara o retratista da alta sociedade. Mário prontamente responde:

“Não gostei da sua... sugestão dele estar ficando o Medina do retratilismo grã-fino. Nem por similaridade essa comparação está certa. Porque Portinari sabe o que está fazendo, não se ilude nem se perde. E a verdade mais humana é que não se enriquece. Isso é de uma pureza admirável nele. Ganha rios de dinheiro, gasta mares de dinheiro. E a grande água desse mar, com os outros”¹⁸⁸.

É evidente a disparidade entre Miceli e Mário de Andrade em relação a Portinari. O primeiro apresenta um jovem pintor talentoso, mas demasiado ambicioso e predisposto, desde o início a atender à demanda de um mecenas, visando obter vantagens. Mário de Andrade, em contraponto, revela um Portinari naturalmente talentoso, ingênuo, inábil diante das oportunidades profissionais e indefeso diante das hostilidades de seu meio social.

Não se pretende aqui resgatar a trajetória de Portinari para situá-lo nem como subserviente nem como gênio indômito. O fato de que Portinari foi aceito e promovido tanto por intelectuais cooptados quanto por intelectuais menos favorecidos pelo regime Vargas, já é indício de que não se pode reduzi-lo à condição de mero subordinado dos setores políticos que recorriam a sua produção artística. Vê-lo sob esse ângulo seria menosprezar o olhar crítico de intelectuais do porte de Mário Pedrosa e Mário de Andrade, que, por razões distintas, acabaram por consagrá-lo o maior representante plástico do Modernismo brasileiro. Talvez o caminho mais interessante fosse perguntar: o que subjaz à produção artística de Portinari que atrai vertentes (aparentemente) tão distintas de pensamento? Como se processou a incorporação do artista ao regime?

¹⁸⁸ FABRIS. *Op. cit.*, p.26.

4.2 A experiência na Europa e despertar modernista

Portinari embarcou rumo à Europa em 1929, no navio brasileiro Bagé. Lá chegando instalou-se primeiramente em Paris, em Montparnasse, em um quarto de hotel arranjado pelo seu amigo Alfredo Galvão¹⁸⁹. Foi sua experiência em Paris, e o contato com Inglaterra, Itália e Espanha, que possibilitaram descobertas fundamentais para sua transformação artística, principalmente o contato com a arte dos pintores renascentistas italianos (Giotto, Piero della Francesca, Fra Angelico), e dos pintores da Escola de Paris (Matisse, Modigliani e Picasso)¹⁹⁰.

Portinari participou, em 11 de junho de 1930 da *Exposition d'Art Brésilien*, no *Foyer Brésilien*, uma coletiva que apresentou 34 obras de 18 pintores brasileiros. No entanto, sua produção na Europa não foi intensa. Ao contrário de outros bolsistas, Portinari apenas observava e assimilava as inovações das vanguardas européias. A *Carta do Palaninho* (ver imagem na página seguinte), escrita por Portinari em Paris, dá a medida das transformações advindas desta experiência:

“Vim conhecer aqui o Palaninho, depois de ter visto tantos museus, tantos castelos e tanta gente civilizada... Aí no Brasil eu nunca pensei no Palaninho... Daqui fiquei vendo melhor a minha terra – fiquei vendo Brodósqui como ela é. Aqui não tenho vontade de fazer nada... Vou pintar o Palaninho, vou pintar aquela gente com aquela roupa e aquela cor. Quando comecei a pintar senti que deveria fazer a minha gente e cheguei a fazer Baile na Roça. Depois desviaram-me e comecei a tatear e a pintar tudo de cor – fiz um montão de retratos... A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com quem a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente... Quando eu voltar vou ver se consigo fazer a minha terra. Uso sapatos de verniz, calça larga e colarinho baixo e discuto Wilde, mas, no fundo eu ando vestido como Palaninho e não compreendo Wilde”¹⁹¹.

¹⁸⁹ Alfredo Galvão estudou na Escola de Belas Artes e foi discípulo de Lucílio de Albuquerque. Havia conquistado o mesmo prêmio que Portinari em 1927, partindo para a França em 1928, um ano antes que o pintor. Volta ao Brasil em 1933 e passa a trabalhar como professor na ENBA e chegou a exercer a direção do Museu Nacional de Belas Artes.

¹⁹⁰ FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990. p.6.

¹⁹¹ Arquivo da Fundação Portinari – Rio de Janeiro.



PALANINHO

Em 1930 retornou ao Rio de Janeiro, em companhia de Maria Victoria Martinelli, com três naturezas-mortas embaixo do braço. De início enfrentou dificuldades financeiras. Morou em pensões até alugar um apartamento na Lapa junto com o poeta Dante Milano e sua mulher Alice. No plano artístico, encontrou um ambiente renovado, com o arquiteto Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes e o poeta Manuel Bandeira como diretor do Salão Nacional.

Importante ressaltar que a reforma do ensino da ENBA foi precedida por uma intensa polêmica, travada no final do Século XIX entre modernos e positivistas, como conta Frederico Barata:

“ Os modernos das vésperas republicanas eram apenas um grupo que se rebelava contra as normas do ensino, opondo-se aos positivistas que, mais radicais, chegaram a se bater pela extinção da Academia. Os modernos queriam, através de uma reforma ampla, um rejuvenescimento na direção da Academia e, principalmente, que se restabelecessem as provas para a premiação de viagem à Europa. (...) Os modernos nada tinham de revolucionários e inovadores, mesmo porque seu principal mentor, Amoedo, era intransigentemente acadêmico e assim se manteve até a morte. [enquanto que os positivistas] (...) pareciam diferentes, mas no fundo eram os mesmos depositários fidelíssimos do espírito da Missão Francesa. Não estavam contra o ensino acadêmico, mas sentindo-se deslocados na sociedade, sem destino útil e proveitoso, desejavam que o Estado desse trabalho a todos num magistério que abrangeria o país inteiro e difundiria os princípios acadêmicos”¹⁹².

Lúcio Costa (1902-98), ao ser nomeado diretor da ENBA em 1930, buscou reestruturar os métodos de pesquisa da instituição. Procurou atualizar a Escola trazendo intelectuais modernistas, chegando até a nomear para júri do 38º Salão Nacional de Belas Artes o poeta Manuel Bandeira e a pintora precursora do movimento Anita Malfatti. Em 1931, Lúcio Costa organizou o primeiro Salão coletivo moderno e convidou Portinari para o evento. Data desse ano o início da intensa amizade entre Lúcio Costa e Cândido Portinari. Sobre a atuação de Portinari no Salão de 1931, Mário de Andrade escreveu no Diário Nacional de 13 de setembro:

¹⁹² Apud. MORAIS, Frederico. Panorama das artes plástica séculos XIX e XX. 2ed.rev. SP: Itaú Cultural, 1991. In: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fu_seaction=Detalhe & CD_Verbete=3369.

“Três figuras novas me parecem se firmar definitivamente no Salão: Vittorio Gobbis, Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard. Não é possível estudá-los aqui e o farei em tempo, são para mim as revelações do Salão (...) Portinari com o violinista nos dá talvez a melhor obra do Salão. Obra notável, de um encanto impregnante, que a gente não esquece mais (...)”.

Em 1932, pelo sucesso obtido no Salão, Portinari passou a ser notado por intelectuais de diversas tendências, visto gradativamente pelos jovens intelectuais como digno representante plástico do Modernismo brasileiro. O pintor apresentava o perfil adequado para tanto: trazia na bagagem formação acadêmica, já provara que dominava a técnica tradicional de representação e, por opção e não por desconhecimento do desenho (como poderiam dizer os passadistas), aderiu à nova expressão plástica modernista, característica evidenciada por Mário Pedrosa:

“Cândido Portinari foi o aríete com que a arte tornou-se vitoriosa no Brasil. Houve um tempo em que se afirmava que o artista se declarava moderno porque não sabia desenhar nem pintar. Portinari foi o primeiro a levantar o grande prêmio de viagem à Europa e obteve medalha de ouro na Escola de Belas Artes, quer dizer, do centro do academicismo tradicional. Depois foi o primeiro artista moderno do Brasil a conseguir uma menção honrosa na exposição individual de *Carnegie*. Nós todos intelectuais e críticos, que o sustentávamos na sua luta e que o tínhamos como escudo da causa do modernismo contra o academicismo, sempre vimos nele um porta-bandeira”¹⁹³.

O pintor também era bem aceito pelos críticos acadêmicos, entre eles Frederico Barata:

“(...) em linhas gerais poderíamos dizer que já trilha um caminho definitivo; embora, examinando os detalhes, se verifique de imediato que o dominam certas hesitações que, não obstante, não diminuem o mérito incontestável de sua obra, em franca ascensão... já contém elementos reveladores de uma personalidade que tanto se distancia da expressão puramente literária da chamada arte ultramoderna, quanto ao academicismo decadente”.

Os depoimentos acima revelam que a proximidade de Portinari aos intelectuais modernistas data do início da década de 1930. Agradava modernistas de tendências distintas, como Mário de Andrade e Mário Pedrosa e também os mais tradicionais.

Essa unanimidade em torno de Portinari deve-se sobretudo a seu estilo heterogêneo, que conciliava duas visões antagônicas de arte: a herança ligada ao universo estético renascentista e a arte moderna¹⁹⁴. Segundo Zílio, podemos observar no conjunto de sua produção a oscilação entre estas duas tendências, mas considera que em geral sua pintura manteve a “presença da tradição”.

¹⁹³ Depoimento de Mário Pedrosa concedido ao Estado de São Paulo. Cândido Portinari será sepultado hoje no Rio de Janeiro com as honras oficiais. Citado por: FABRIS. *Op. cit.*, p.7.

¹⁹⁴ ZILIO. *Op. cit.*, p.111.

Em 1934, Portinari realizou uma exposição que foi muito bem recebida pelos críticos paulistas. Seu estilo foi considerado heterogêneo por Mário de Andrade, porém, isso não significava que estava isento de unidade:

“(…) A heterogeneidade dele não é um defeito, e jamais seria um diletantismo, é um drama intenso. É principalmente o drama do artista contemporâneo, ao mesmo tempo artista e homem, e que não quer abandonar nem os direitos desinteressados da arte pura, nem as intenções interessadas do homem social. É o drama ainda do estudioso de uma curiosidade insaciável, que de tanto estudar, virou virtuose. Porque Portinari, além do mais é um virtuose. Essa virtuosidade do artista não entra em luta propriamente com as intenções do homem expressivo, porque Portinari é um equilíbrio psicológico magnífico e domina a tela com maestria (...)”¹⁹⁵.

Por ter realizado um estilo considerado clássico-moderno, Portinari foi visto pelo *Estado de São Paulo* como digno chefe da nossa futura geração artística:

“(…) Assim é que Portinari nos mostra, ao lado de figuras finas e super civilizadas da alta sociedade, vistas com sutil psicologia e expressas em estilo puro e clássico – estampa brutas de roceiros mestiços, tipos boçais, na sua força hercúlea, pintados com não menos força de traço e brutalidade de concepção. E ainda há as cenas da vida das classes pobres, em que o lado triste e doloroso é disfarçado pelo exagero do traço que as transforma quase em criaturas cruéis”¹⁹⁶.

Para Oswald de Andrade, Portinari significava a grande revolução na arte brasileira por ter mostrado o acanhamento do quadro de cavalete e a necessidade da pintura mural, mais adequada a todo artista que caminha para o social e para a luta de classes:

“Sendo assim, o Brasil tem em Cândido Portinari o seu grande pintor. Mais do que a escola, que faça exemplo. Pintor iniciado na criação plástica e na honestidade do ofício, homem de seu tempo banhado das correntes ideológicas em furacão. Não admitindo a arte neutra, construindo na tela as primeiras figuras do futuro titânico – os sofrendores e os explorados do capital”¹⁹⁷.

A tendência à “monumentalidade escultórica” de Portinari foi também observada por Mário de Andrade:

“(…) E isso culmina nessa monumental figura do *Mestiço*, obra-prima, que aturde na sua maravilhosa força expressiva, doloroso nos estigmas de bondade, de paciência e de imbecilidade que leva, sofrido nessas mãos de trabalho em que a *neue Sachlichkeit* não esqueceu de enegrecer as unhas, mas ao mesmo tempo obra de arte esplêndida em que o óleo, sem desmentir a sua natureza, consegue no entanto um peso e uma eternidade de bronze. E o *Preto da enxada* que não lhe fica nada atrás”.

¹⁹⁵ ANDRADE, Mário de. **Portinari**. Diário de São Paulo, 15 dez., 1934.

¹⁹⁶ Apud. FABRIS. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990. p.9.

¹⁹⁷ ANDRADE, Oswald. **O pintor Portinari**. Diário de São Paulo, 27 dez., 1934.

Reconhecido pela sua pintura mural, o artista foi convidado em 1935 para ensinar no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal – UDF. As críticas do período e o oferecimento do cargo demonstram que o pintor correspondia plenamente à nova demanda intelectual: a arte realista de temática social. Assim, Portinari fora apropriado pelos intelectuais modernistas, que nele encontravam no pintor um veículo para suas idéias.

Importante lembrar que a questão da construção da identidade nacional brasileira, desde a Semana de 1922, passou a ser central nas preocupações da intelectualidade brasileira modernista¹⁹⁸. No entanto, como demonstrado no capítulo 2, essa questão não foi pensada da mesma maneira, frente a diversidade de convicções políticas dos integrantes do movimento. A radicalização de alguns integrantes em relação aos temas brasileiros levou à divisão do movimento em diversas vertentes, muitas vezes antagônicas.

O Estado, por sua vez, empenhado no processo de auto-afirmação e modernização, foi paulatinamente apropriando-se das correntes modernistas de pensamento para legitimar-se, porém sem distinguir suas particularidades. Se por um lado se inspirou no verde-amarelismo conservador para resgatar uma brasilidade baseada na tradição e nos heróis nacionais, por outro também incorporou os intelectuais ligados à vanguarda do movimento, que acabaram tornando-se funcionários do Ministério de Educação: Gustavo Capanema (diretor), Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Dessa forma, intelectuais de ambas as vertentes, tradicionais ou inovadoras, também encontraram nos aparatos culturais criados por Getúlio, já no governo provisório, um espaço para viabilizar seus projetos culturais.

Um bom exemplo de incorporação dos intelectuais modernistas ao regime é o caso de Mário de Andrade. Representante da vertente vanguardista e primeiro a reconhecer o valor de Portinari, Mário de Andrade, já no governo provisório, em 30 de maio de 1935, foi nomeado diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, onde permaneceu até 1938. Como diretor, criou diversos parques infantis onde eram ensinadas noções de folclore, foram implantadas bibliotecas e discotecas públicas, o arquivo da palavra, a orquestra sinfônica, o coral paulistano, um trio e um quarteto de cordas, um laboratório de fonética, a sociedade de etnologia e folclore e foi dado início à construção do prédio da Biblioteca Central, ampliando consideravelmente seu acervo.

A carta de Mário de Andrade a Murilo Miranda em 6 de julho de 1935 dá a medida de como o intelectual modernista se sentia no cargo a que foi designado pelo Estado:

“(...) estou cheio, trabalhando com paixão, com violenta paixão, nesta primeira vida minha em que tomo contacto burocrático com o povo e com a vida. Não recuso que a burocracia e esse contato novo são horríveis, e experiências ferozes para mim, mas é a vida! E a vida me apaixona mesmo em todas as suas formas de viver! Não sei portanto si nesse novo Mário sem vagueza que sou agora você encontraria alegria propriamente, nem mesmo imagino que você sentisse em mim qualquer felicidade. Positivamente não estou alegre, e é certo que ainda não reachei a minha felicidade perdida nesse posto novo. Si não consegui reencontrá-la no cargo, deixo a cargo. Mas seria ridículo que quem viveu quarenta anos completamente livre e independente, esperasse num mês se adaptar a uma existência por completo e absolutamente diversa da que possuía (...)”¹⁹⁹.

Infelizmente outros intelectuais não registraram suas impressões de forma tão transparente como Mário de Andrade. Se o tivessem feito, talvez pudéssemos avaliar com mais nitidez as nuances desse complexo processo de incorporação do intelectual ao Estado Novo. A carta de Mário de Andrade revela um intelectual que encontrou no seu primeiro cargo uma forma de viabilizar burocraticamente seus projetos culturais e efetivamente contatar-se com “o povo e com a vida”.

Em contraponto, não acreditamos que Cassiano Ricardo quando, do alto de seu posto de diretor do DIP, afirmava que “a cultura é o único instrumento de arregimentar as forças sociais, integrando-as ao Estado”²⁰⁰, o fazia no mesmo sentido de Mário de Andrade. Cassiano Ricardo, assim como provavelmente Menotti del Picchia e Cândido Mota Filho, se enquadrara ideologicamente no regime porque correspondia à noção de democracia autoritária e nacionalista²⁰¹.

Mário de Andrade e Cassiano foram aqui resgatados com o objetivo de apresentar duas facetas muito distintas do regime Vargas e melhor situar o alinhamento de Portinari à primeira delas. Podemos dizer Portinari foi apropriado pela vertente inovadora do regime em 1936, quando foi convidado por Gustavo Capanema, para realizar uma encomenda oficial: os murais para a futura sede do Ministério da Educação. Se analisarmos com mais profundidade

¹⁹⁸ PRADO, A. 1922 – *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a semana e o integralismo*. SP: Brasiliense, 1983. p.8.

¹⁹⁹ FABRIS, Annateresa (org.) *Portinari, amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1995. p.51.

²⁰⁰ http://www.cpdoc.fgv.Brasil/nav_historia/htm/biografias/ev_bio_cassianoricardo.htm.

²⁰¹ CÂNDIDO, A. Prefácio de intelectuais e classe dirigente no Brasil. (1920-45) In: MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p.75.

as circunstâncias de encomenda das obras, verificamos que essa apropriação não denota afinidade do pintor com o Estado de Getúlio Vargas, mas sim com intelectuais extremamente inovadores frente ao tradicionalismo dominante.

Em princípio, o prédio do novo Ministério da Educação deveria ser construído nos moldes tradicionais propostos pelo vencedor do concurso, o arquiteto Arquimedes Memoria. No entanto, com a interferência imediata de Gustavo Capanema junto a Getúlio, o edifício foi construído segundo um projeto considerado demasiado audacioso para a época. A hostilidade enfrentada no período foi lembrada por Capanema:

“(…) Dei início às obras diante o espanto geral da cidade do Rio, que não compreendia aquela audácia. Por trás da opinião pública, estava a corrente da arquitetura velha muito numerosa e muito poderosa. Desde logo uma idéia ficou assentada no meu espírito: é que nós não íamos fazer simplesmente um edifício funcional, mas devíamos empreender a construção de uma grande obra de arte, o que queria dizer que devíamos convocar desde logo os nomes modernos, verdadeiramente de primeira grandeza, que se encarregassem das obras da pintura, arquitetura e jardinagem. O principal pintor que chamei foi Cândido Portinari, então no princípio de sua carreira e muito combatido. Portinari executou todas as obras de pintura planejada, mas no fim ainda chamei Pancetti e Guignard, para concorrerem com algumas obras de sua autoria. Como naquela época o combate ao comunismo era acirrado e apaixonante, os inimigos da pintura e da escultura novas chamavam-nos de comunistas e chegaram a inventar que o edifício obedecera a forma de um martelo. Ridicularizavam-nos, chamando o prédio de Capanema Maru, ao se verificar que sua concepção lembrava um navio, a partir do emprego de pilotis, novidade introduzida por Le Corbusier”²⁰².

O depoimento nos demonstra que a escolha de Capanema por Portinari foi motivada sobretudo pelo desejo de renovação. Denota também a ausência da interferência de Getúlio no processo de criação do Ministério desde quando esse ainda era um projeto. Esse fato nos leva a questionar a existência de uma estética getulista.

Segundo Fabris, Getúlio Vargas, ao longo de seu governo, sempre se mostrara indiferente às artes plásticas, haja vista a relativa independência atribuída a Gustavo Capanema. Segundo a historiadora, “o presidente não faz nunca menção às artes plásticas, enquanto enfatiza com insistência o papel a ser desempenhado pelo rádio e pelo cinema na consolidação da nacionalidade”²⁰³. Fabris comenta que a “bíblia da estética getulista” era o livro de Oswaldo Teixeira “Getúlio Vargas e a arte no Brasil”, publicado pelo DIP em 1940. O trecho abaixo revela que o livro cumpria com louvor a função de legitimar o governo Vargas, mas não propunha uma política artística:

²⁰² Palácio da Cultura: 40 anos de arquitetura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31 maio, 1976.

²⁰³ FABRIS. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990. p.32.

“Getúlio Vargas, esse homem providencial que veio do Sul, pertence pelo seu ardoroso nacionalismo a todo o Brasil. É sem dúvida um dos vultos mais impressionantes do mundo atual. Estadista dos maiores, espírito à Colbert, sabe, como poucos, as necessidades dos artistas no Brasil e lhes conhece perfeitamente a psicologia. As artes, durante a década de seu admirável governo, têm conhecido os momentos mais notáveis, e a sua proteção não em tido limites. Desde os primeiros anos de sua magnífica administração, os artistas começaram a ter um maior incentivo e o povo a melhor compreender a produção artística. Hoje, quase todas as casas e palácios possuem quadros e decorações e o bom gosto está se desenvolvendo cada vez mais. Estátuas e outros objetos estéticos são, com frequência, adquiridos e são comuns as exposições individuais e mostras de arte estrangeira. Quando se tem um Chefe de Estado, um varão digno de figurar nas páginas de Plutarco, como Getúlio Vargas, uma Pátria, como a brasileira, só pode progredir em todos os setores a vida intelectual. Getúlio Vargas representa, para os artistas brasileiros, uma lição de boa vontade e proteção. Nada tem negado às artes, tudo tem dado em seu real propósito. Muitas de suas criações, notadamente aquelas que surgiram com o Estado Novo, estão produzindo magnificamente bem e com pouco dispêndio. Se Getúlio Vargas não tivesse surgido em dado e determinado período histórico da vida brasileira, o nosso país, teria, por certo, caído no marasmo, na confusão, na anarquia e na desolação”.

Dessa forma, o estilo monumental de Portinari, que já havia sido promovido por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Mário Pedrosa, foi apropriado por Gustavo Capanema. Em 1937, Portinari assinou o contrato para a pintura dos murais e passou a trabalhar com os jovens arquitetos modernos do Ministério da Educação. As temáticas escolhidas para esta empreitada foram: *Corte do Pau-Brasil*, *Colheita da Cana-de-açúcar*, *Criação de gado*, *Garimpagem do ouro*, *Lavoura de fumo*, *Algodão*, *Erva Mate*, *Café*, *Cacau*, *Fundição de Ferro* e *Extração de Borracha*.

Com a implantação do Estado Novo, em 1937, a UDF fora extinta e Portinari perdeu seu cargo na Universidade do Distrito Federal, mas em contrapartida, viu crescer sua fama no estrangeiro. O governo norte-americano, nesse mesmo ano, lhe encomendou os murais para a Biblioteca do Congresso em Washington.

Em 1938 Portinari expôs os murais concebidos para o Ministério da Educação. Em 1939 Portinari foi convidado para realizar três grandes painéis para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova Iorque. Realizou o trabalho nos primeiros três meses do ano (*Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Noite de São João*), retornou ao Brasil logo em seguida e no mês de dezembro, fez uma exposição individual no Museu Nacional de Belas-Artes.

Em fevereiro de 1940, um telegrama do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque lhe comunicara a compra de seu quadro *Morro*. Em julho de 1940 o pintor envia 35 quadros para a *Latin American Exhibition* no *Riverside Museum* de NY. Em julho do mesmo ano, realizara a primeira individual no *Detroit Institute of Arts*, exposição que percorreu 3 cidades americanas e prolongou-se até março de 1941. Porém, Portinari desembarcou nos Estados Unidos com sua família somente em 17 de setembro, para a inauguração de sua exposição *Portinari from Brazil*, no MOMA. Em 4 de novembro Portinari era convidado pelo diretor da Biblioteca do Congresso, em Washington, a fazer os murais da Fundação Hispânica.

A exposição do MOMA e as individuais realizadas ao longo de 1940 (Detroit, Nova Iorque, Pittsburg, Chicago e San Francisco) geraram polêmica na imprensa brasileira, que ressaltava sobretudo o caráter social dos murais, assim como o “internacionalismo” e o “virtuosismo técnico e estilístico” do pintor:

“Provavelmente a característica mais notável na arte de Portinari é sua versatilidade. Desafiando qualquer classificação como surrealista, expressionista, primitivo, ou clássico, Portinari está totalmente envolvido em cada uma delas. Pode ir de um estilo e modo para outro com completa facilidade e segurança, adaptando sua composição, tempo e todo seu espírito às exigências de cada novo problema. Foi fortemente influenciado pelos artistas franceses – Picasso, Modigliani, Rouault e outros; entretanto a marca de Portinari está impressa em cada tela”²⁰⁴.

“Portinari é um desses raros indivíduos com imaginação e talento. Ele não pode ser classificado como surrealista, primitivo, expressionista ou pertence a qualquer dos movimentos de arte de hoje. Ele pertence a todos e a nenhum. Seja numa cena direta ou num vôo selvagem da fantasia, há sempre em suas figuras a qualidade e a profunda humanidade que tem distinguido outros mestres anteriores, Van Gogh, por exemplo. E também o desenho experimentado que deve haver no fundo de toda pintura”²⁰⁵.

No início de 1941 foi publicado pela *University of Chicago Press* o álbum *Portinari, his life and art*. De volta ao Brasil para passar férias em Brodósqui junto com a família, pinta a Capelinha da Nonna. Em abril do mesmo ano era inaugurada uma exposição na *Howard University Gallery of Art* e, em julho, Portinari volta aos Estados Unidos para iniciar os trabalhos da Fundação Hispânica. Em 7 de dezembro, com o ataque japonês a Pearl Harbor, Portinari volta ao Brasil.

²⁰⁴ Apud. A. VIDAL. Exposição de artes no *Riverside Museum*. In **O Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque de 1940 – Relatório Geral – Primeira Parte**, 2 vols. Rio de Janeiro:1942, 1, p.213.

²⁰⁵ Apud. FABRIS. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990. p.13.

Se os primeiros anos da década de 1940 marcaram a consagração do pintor, nacional e internacionalmente, marcaram também o início de uma crise para o artista e sua obra. Esse foi um período sobretudo contraditório, porque, ao mesmo tempo em que o pintor se tornara referência para os jovens iniciantes em artes, gerou também grandes ressentimentos, causando uma discussão que Fabris trata de “portinarismo e antiportinarismo”²⁰⁶. Frederico Moraes, enfatizando pejorativamente a dimensão oficial da obra de Portinari, considerou que:

“(...) Pintor oficial, Portinari só poderia mascarar a realidade social do país. A miséria do nordeste aparece na pintura de Portinari como distanciada da verdadeira realidade brasileira, algo irreal, metafísico, como uma visão. Não sei se alguém já se apercebeu como alguns quadros de Portinari do ciclo do nordeste têm muito de comum com a pintura metafísica de De Chirico, com os quadros de Tanguy e de outros pintores surrealistas. O confronto, evidentemente não é qualidade. Está visto. Na obra de Goya, por exemplo, está a contradição entre a realidade concreta do dia-a-dia e o mundo fantasioso da corte sempre existiu e esta dicotomia constitui, mesmo, a marca principal de sua obra. Mas Goya foi um pintor excepcional”²⁰⁷.

Com o mesmo intuito de denunciar o suposto oficialismo de Portinari, Oswald de Andrade, que anteriormente havia elogiado a tendência muralista de suas obras (ver nota 200), classificou os painéis do Ministério da Educação como reacionários :

“(...) O velho produto da Escola de Belas-Artes substituiu-se ao lírico do *Football* e ao plástico dos negros e dos cafezais. Pôs-se a virtuosar pés, mãos, cabeças copiadas de Rivera ou de documentos coloniais. Publicados os cartões donde saíam os afrescos decorativos do Ministério da Educação, viu-se que eram simplesmente vergonhosos. Só podiam fazer abrir, de puro êxtase, a beijorra crítica do professor Mário de Andrade que não percebeu, açulado contra a minha honesta campanha, os recursos passadistas e primários de que se utilizava agora o pintor. O que ele acha digno de Fídias, o próprio Portinari, perseguido pela sua má consciência, destruiu implacavelmente. Inquieto, o artista tornou-se um derruba-paredes. Nada mais o satisfazia, pois perdera o seu clima, que era sinceridade. Acabou nas imitações desesperadas dos modernistas. Dos nacionais, recorreu a Segall e a Tarsila da fase Pau-Brasil. E copiou Chagall e copiou Braque”²⁰⁸.

As críticas de Oswald a Portinari foram mais do que um pretexto para atacar Mário de Andrade, admirador incontestado do pintor e inimigo político de Oswald. Fabris considera que Oswald tinha razão, em certa medida, quando atacava a “mística Portinari”, isto é, quando contestava o monopólio do pintor no cenário artístico nacional em detrimento dos demais pintores. Segundo a historiadora, isso já se tornara patente em 1939, quando Robert Smith pedira ao Ministério da Educação material sobre Portinari e Oswaldo Teixeira e Carlos Drummond de

²⁰⁶ FABRIS. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990. p.23.

²⁰⁷ MORAES, F. **Contradições em Portinari**. GAM (24), 1970, 15. Citado por: FABRIS. Op. cit., p.26.

²⁰⁸ ANDRADE, O. De literatura: para comemorar Machado de Assis. Meio Dia (RJ), 10 maio 1939. Citado por: FABRIS. Op. cit., p.26.

Andrade, secretário do Ministro Capanema, ao acrescentar alguns nomes à lista de Smith deixara de lado pintores como Di Cavalcanti, Segall, Gomide, Tarsila, Flávio de Carvalho²⁰⁹.

Com efeito, Portinari fora transformado em um mito na década de 1940. No entanto, não podemos desprezar o fato de que esse processo de endeusamento, como é mostrado ao longo de sua trajetória, teve início no começo da década de 1930, quando o pintor voltou da Europa e passou a ser visto pelos intelectuais modernistas como o “porta-estandarte do ideário modernista”²¹⁰.

Em consequência da derrota do nazi-fascismo, em 1945, houve no Brasil um fortalecimento das idéias democráticas. Em torno dessas idéias surgiram alguns movimentos populares que reivindicavam a anistia e as eleições democráticas. Portinari e alguns intelectuais, como Jorge Amado e Caio Prado Jr., se filiaram ao Partido Comunista e candidataram-se ao Senado e à Câmara dos Deputados. Em novembro do mesmo ano, o Tribunal Superior Eleitoral concedeu o registro do PCB, o que o trouxera novamente à legalidade após 18 anos de atuação clandestina.

Em 2 de dezembro, o General Eurico Gaspar Dutra, Ministro da Guerra de Getúlio venceu a eleição com grande margem de votos e o PCB elegeu um Senador (Luiz Carlos Prestes) e 14 deputados, entre eles Jorge Amado. Nesse mesmo ano de 1945, morreu o grande incentivador e amigo de Portinari, Mário de Andrade.

Em 1946 Portinari foi convidado a fazer uma exposição individual em Paris. Chegando à capital francesa foi hostilizado por alguns membros do Partido Comunista Francês, que o acusaram de pintor oficial da ditadura varguista. Em 2 de outubro desse ano a exposição era inaugurada na Galeria Charpentier, com 84 obras. No mesmo mês, Portinari recebia do Governo Francês a medalha da Legião de Honra, ocasião em que foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Paris a obra *Criança Morta*, da série *Retirantes*. Esse ano também foi marcado pela Exposição *Portinari from Brasil*, em Washington, na União Panamericana.

Resgatar a trajetória de Portinari, desde o início do governo provisório de Vargas até o final do Estado Novo, visou situar sua produção artística no contexto da arte brasileira, de forma a não reduzi-la ao status de oficial, submetida a uma estética dirigente e justificar a afinidade de Mário Pedrosa, um intelectual dissidente, pelo pintor apropriado pelo Estado Getulista.

²⁰⁹ FABRIS. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990. p.27.

²¹⁰ FABRIS. **Idem**.

4.3 Portinari visto por Mário Pedrosa

O pai de Cândido Portinari, filho da Itália, veio para o Brasil aos treze anos de idade e a mãe, também da Itália, aos cinco ou seis. (...) Dos doze filhos do casal, o pintor foi o segundo, tendo nascido em 1903 na fazenda Santa Rosa. (...) Filho do povo, sua educação foi feita ao ar livre, ao contato direto do duro trabalho do colono em meio aos cafezais da terra roxa. (...) Ficou-lhe desta época, além das imagens infantis, o apego ao meio familiar e a afeição pelos seus, a simpatia pelo homem do povo, pelo trabalhador braçal e a rudeza de maneiras e um certo quê de manha e de sabedoria plebéia do caipira paulista.

O trecho acima inicia o artigo redigido por Mário Pedrosa em março de 1942 para o Boletim da União Panamericana. Como o próprio título nos indica, *Portinari, de Brodóski aos muros de Washington*, Pedrosa procurou traçar uma cronologia da trajetória artística e familiar de Cândido Portinari. Observamos logo o esforço do crítico em apresentar o artista como homem humilde e trabalhador braçal, camponês, filho do povo, criado no meio dos cafezais.

Fica explícita logo de início, a idéia de Pedrosa a respeito do homem brasileiro como “homem do povo”, um elemento que vai se repetir ao longo de todo o artigo. Nessas breves linhas, Pedrosa já fornece algumas pistas de seu projeto ideológico (consciência que procurava difundir de seu país), enquanto seu projeto estético só vai se revelando ao longo do texto.

Pedrosa enfatizou o Portinari camponês que gradativamente, por mérito pessoal, conquista seu espaço na vida urbana. Para tal, no decorrer do texto, o crítico registra todos os passos do pintor rumo ao Rio de Janeiro, até o momento em que teve contato com o “chamado modernismo”, o que, segundo o crítico, daria um outro rumo para trajetória artística do pintor. A ênfase dada pelo crítico, ao progresso de Portinari, via contato com o intelectuais modernistas, indica o caráter missionário dos primeiros modernistas em relação ao projeto estético para a arte brasileira:

“(...)Vai começar agora a carreira propriamente dita do artista. Foi principalmente o estudo dos mestres europeus do passado o que Portinari foi fazer na Europa. No Brasil, de volta da Europa, é que descobre o chamado modernismo. Compreende-se isso: ali (na Europa) estava preocupado sobretudo de ver a maneira, a técnica, a arte dos grandes mestres do passado (...) não tem tempo de se perder em preocupações estéticas e filosóficas abstratas. Só quando de novo na terra, é que o que viu começa a se arrumar na cabeça, e como eu agora, em lugar dos museus (...) o problema estético surge à primeira plana, em função do tempo e do meio. (...) não são pois os círculos conservadores acadêmicos, forçosamente acanhados e um tanto provincianos (...) que podem então interessá-lo. Daí o seu contato com a vanguarda literária em questão. (...) a sua passagem para o chamado modernismo, ou seu rompimento com o academicismo, foi um processo lento, seguro, passo a passo”.

O artista, sob a óptica de Mário Pedrosa, amadureceu quando se libertou da arte clássica, realística e pictórica – com a qual tivera contato na Europa – e passou a se interessar pelas questões da vanguarda literária. Pedrosa remete aqui, à primeira preocupação do movimento modernista em relação as artes, de fundar uma nova estética à pintura moderna. Segundo o crítico, esta fase de atualização estética foi importante para a evolução do artista, mas ainda haveria um vácuo na sua formação no que diz respeito a função de sua arte.

Indubitavelmente, a experiência de Portinari com as vanguardas européias foi fundamental para a sua formação, no sentido de que proporcionou ao artista, a partir do ócio necessário, como ele mesmo dizia, a oportunidade de observar o que se fazia em pintura de vanguarda. Aquele pintor descendente de italianos precisou cruzar o Atlântico, refazendo a viagem de seus pais em sentido inverso, para redescobrir o Brasil e, sobretudo, redescobrir-se, em Paris, um caipira de Brodóski.

Segundo a óptica de Pedrosa, a questão ideológica – inerente a qualquer artista – seria despertada apenas em 1935, a partir de *O Café* (ver imagem próxima p.), obra que recebeu a referida Menção Honrosa na Exposição Internacional de arte moderna por ocasião de uma exposição promovida pela fundação norte-americana Carnegie:

“Já Portinari não se contenta com as representações luminosas das figuras de seus primeiros marrons (...) O que ele quer agora é o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, no trabalho (...) Portinari abandonou então o idealismo abstrato a que havia atingido, uma espécie de puro plasticismo transcendente, para entregar-se a uma luta contra a matéria no afã de domina-la. E para isso encontrou o material mais duro, menos amoldável, menos mundano que o óleo. Daí suas pesquisas e experiências com as diversas técnicas de têmpera, do afresco, etc. Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como poderia se pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos no México que provocou no pintor brasileiro a idéia e a vontade de fazer também a pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural”.

É notável na crítica de Pedrosa seu esforço em não mostrar a influência do muralismo mexicano nas obras de Portinari, ao mesmo tempo em que procura enfatizar o aspecto inovador do conteúdo do mural. A defesa se prolonga em grande parte do artigo (3 páginas) onde o crítico procura dissociar a obra de Portinari da dos muralistas mexicanos, considerando-as completamente independentes pela falta de identidade plástica entre ambas. Na óptica de Mário Pedrosa, os murais de Portinari eram notavelmente superiores aos mexicanos quanto à estética adotada:



CAFÉ

“Os mexicanos muitas vezes sacrificavam as qualidades estruturais intrínsecas da realização às necessidades interessadas da intenção extra-pictórica, da propaganda, do zelo proselitista; o pintor brasileiro nunca sacrificou as exigências plásticas ao elemento que nele sempre foi externo ao assunto”.

A despeito da defesa de Pedrosa, não podemos deixar de mencionar que o muralismo mexicano, a partir de Rivera, Siqueiros e Orozco, tornou-se a influência mais poderosa na arte americana dos anos 30 e de vários países da América Latina, entre eles o Brasil.

Talvez possamos apontar como principal diferença entre Portinari e os muralistas mexicanos o fato de que Siqueiros, Orozco e Rivera tinham atrás de si uma experiência revolucionária, como a mexicana, que elevava o México ao status de primeiro país latino-americano a efetivar uma reforma agrária.

Os críticos norte-americanos, entre eles Emily Genauer do New York World-Telegram, registram o valor do muralismo de Portinari:

“O Café de Portinari, tela vasta e de um forte sentimento de pintura mural, não somente é o melhor quadro do grupo de expositores brasileiros, mas em nossa opinião, um dos mais belos trabalhos entre todas as 365 telas expostas esse ano. Extraordinariamente bem composto, tem colocada impreensivelmente, num arranjo coerente e equilibrado, cada uma das suas trinta ou mais figuras, sendo isoladamente qualquer uma delas um retrato dotado de vida, força e vigor”²¹¹.

O Café inaugura, de forma polêmica, uma nova fase na produção de Portinari, de cunho social. A partir daí, o artista vai focalizar outras dimensões do Brasil, como a favela carioca e o morro, temáticas que estimulam sua tendência muralista. De fato, é nítido em seus murais a intenção nacionalista da fase heróica do Modernismo, evidente na temática marcadamente brasileira, assim como é notável no estilo do pintor além da influência do muralismo mexicano, outros traços que remetem aos artistas de Paris, ao *quattrocento* italiano e à Escola de Belas Artes. Essa predominância de estilos caracterizará um certo ecletismo na produção artística muralista de Portinari²¹². No entanto, sem se preocupar com o ecletismo de seu estilo, Portinari notadamente apontava para um estilo figurativo, desviando-se assim do academicismo.

²¹¹ Citado por; FABRIS. **Op. cit.**, p.11.

²¹² ZILIO, C. **A querela do Brasil**. p.91.

No que se refere à temática, privilegiaria sempre a social, de índole nacionalista. Algumas posições do artista revelam sua aversão em pintar temas considerados banais, como por exemplo a pintura do nu: “Eu, pintar o nu? Que diria a minha avó se alguém lhe contasse que ando pintando quadros de mulher nua”²¹³. Diante desta constatação indubitável de que o pintor pauta sua produção artística no sentido de valorizar o povo brasileiro, caberia inquirir em que medida Mário Pedrosa, por sua crítica, influenciou Portinari ideologicamente, tendo em vista que o pintor não possuía uma formação intelectual e literária.

Mário Pedrosa sempre era mais incisivo quando argumentava sobre a opção ideológica do pintor, especialmente ao comentar os murais da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso, em Washington, no ano de 1941. Destacamos aqui a visão de Pedrosa sobre a obra *Descobrimento* (ver imagem próxima p.):

“O tema desse quadro é em si cheio de sedução perigosas para um pintor menos prevenido. A beleza natural das cenas marinhas, das caravelas, que as estampas românticas já tanto convencionalizaram, é, para o artista, um escolho e um perigoso convite à condescendência. Portinari pôs de lado qualquer concessão ao convencionalismo histórico e no seu quadro não há grandes capitães nem lindas caravelas (...) Assim essa utilização audaciosa do convencional, da inspiração literária produz um contraste empolgante com a materialidade grave, objetiva e palpitante dos homens do primeiro plano e a estrutura desinteressada de toda a composição (...) As deformações plásticas das figuras são marcadas pela cadência preguiçosa das cordas pendentes. Parece ouvir-se na cadência dos volumes e das linhas o ritmo de uma canção de trabalho que se levanta para unamizar o esforço coletivo dos marujos. Tudo concorre para centralizar sobre essas figuras todas as atenções, e atestar que o mérito da descoberta é delas”.

Mário Pedrosa, ao evidenciar que o Descobrimento do Brasil não foi representado por Portinari como um evento histórico convencional, nos moldes das obras épicas do século XIX, e sim como uma composição que privilegia a dimensão humana, reafirma sua simpatia pelo pintor. Pedrosa aprecia o aspecto humano do acontecimento, representado por Portinari pelo marujo, pelo homem do povo como sujeito do descobrimento do Brasil.

²¹³ Fala de Portinari. In: **Cândido Portinari: coleção gênios da pintura**. nº6.



DESCOBRIMENTO

A composição de tem um caráter histórico preciso: o conquistador está diante da conquista de uma nova terra, levada a cabo não por espanhóis ou portugueses, mas por homens. E, no caso desse mural, não pode deixar de ressaltar a escolha racial do artista: a figura que domina a composição não é um branco europeu, mas um negro, o que parece reafirmar a ligação entre Portinari e o homem brasileiro, predominantemente negro.

Portinari é apresentado por Mário Pedrosa como a personificação do homem brasileiro, que tinha em sua essência um talento inquestionável, e que através do contato, gradativo, com a vanguarda literária, amadureceu. De homem rude, construiu-se um artista elaborado, produtor de murais, modernos (esteticamente) e funcionais (ideologicamente), que contribui para construir a imagem de um Brasil onde o homem comum é o principal agente da história.

Ao eleger a pintura mural de Portinari como sua fase mais primorosa, Mário acentua que fazer arte também é uma árdua tarefa, que para ser cumprida exige um considerável período de formação; especializada (pelo estudo das artes clássicas e formação acadêmica) e sobretudo política (adquirida pelas vanguardas literárias). Segundo Mário Pedrosa, a sedimentação desses dois fatores é fundamental para o artista reconhecer e assimilar as necessidades da arte moderna. A pintura mural, por ser figurativa, pareceu, aos olhos do crítico, um profícuo instrumento de arte social, o melhor meio de representar, para um grande número de pessoas, a idéia de brasilidade. A preocupação, de contar uma história diferente, legível, esteticamente bem construída, permaneceu na ideologia de Portinari, como mostra o pintor em uma Conferência em Montevideu, cinco anos após a edição da crítica de Pedrosa:

“Creio que ficou bem claro que um quadro, antes de tudo, deve possuir um valor intrínseco, isto é, um valor artístico. Muitos acharão absurdo pedir mais do que isso a um quadro. Um artista debate-se durante toda a sua vida com seus problemas artísticos e não é justo que se lhe peça mais, posto que o tema só serve para desviá-lo de seu caminho. Bem sei que esse problema é o problema fundamental para um artista, mas, quando se pinta, sempre se representa algo alheio à questão plástica. Todos os pintores sabem que não é o tema que conta; por isso mesmo, não é pedir muito ao pintor que incorpore a seu quadro esse pormenor ao qual dedica tão pouca importância por algo extra-plástico. E isso para o bem dos que lutam e sofrem na vida em todos os seus matizes. Estou certo de que esse ato só beneficiará a obra de arte porque ela será acrescentada de algo útil. Os temas de Goya, por exemplo, são verdadeiros gritos; são de uma visibilidade incrível e, assim mesmo, o valor plástico permanece. Sem ser plasticamente inferior em nada a todo o melhor que se faz na pintura abstrata. Todo artista, que meditar sobre os acontecimentos que perturbam o mundo, chegará à conclusão de que, fazendo seu quadro mais legível, sua arte, em vez de perder, ganhará e muito, porque receberá o estímulo do povo”²¹⁴.

²¹⁴ FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Edusp, 1990. p.118.

As exaltações de Mário aos valores nacionais, as distinções entre a arte pueril e sentimentalista da arte social, o alertam para a necessidade de valorizar o homem trabalhador, marujo, braçal e dão a medida dessa aproximação. A identidade estética e ideológica entre Mário Pedrosa e Portinari só vem reforçar as contradições da ligação entre o crítico de arte modernista e o Estado Novo.

5. REFLEXÕES FINAIS

Esse estudo pretendeu problematizar uma faceta da relação estabelecida entre o intelectual dissidente, artista cooptado e o Estado Getulista, expressa aqui na figura do crítico de arte Mário Pedrosa e do pintor Cândido Portinari.

Procuramos demonstrar que a polarização dos intelectuais brasileiros entre vertentes de direita e de esquerda e a aproximação desses à esfera política, resultaram de uma tendência que vinha ocorrendo em nível mundial. A Primeira Guerra e a crise do liberalismo, que levaram ao surgimento de Estados autoritários e à emergência do socialismo, que se apresentara como um modelo político alternativo a uma sociedade em crise, obrigaram a intelectualidade ocidental a se posicionar em torno de duas tendências: movimentos de direita, associados a líderes autoritários, e de esquerda, associados ao antifascismo.

No entanto, no caso brasileiro, essa polarização não foi tão demarcada, uma vez que considerável parcela de intelectuais simpáticos à esquerda passaram a integrar as instâncias culturais do regime autoritário de Vargas. Se, por um lado, o Estado banuiu uma parcela dos intelectuais de esquerda, especialmente os partidários do Partido Comunista e trotskistas, como foi demonstrado na trajetória de Mário Pedrosa, por outro, mostrou-se extremamente hábil em atrair para o regime os intelectuais e artistas das vanguardas modernistas, sendo que muitos deles eram notadamente esquerdistas, entre eles Portinari e Mário de Andrade.

Esse fenômeno aconteceu no caso brasileiro porque Getúlio Vargas mostrou-se inovador em relação a um problema muito caro às duas vertentes: a questão da construção de uma identidade cultural brasileira. De forma extremamente habilidosa, Getúlio, sob o discurso de que era urgente a formação de uma genuína cultura brasileira, conferiu aos intelectuais a função de refletir sobre o destino da Nação e de interpretar a sociedade brasileira.

Procurando afirmar seu governo através de aparatos culturais, Getúlio Vargas, tão logo assumira o governo provisório em novembro de 1930, mostrou-se receptivo a estas duas correntes distintas de pensamento, procurando extrair de cada vertente estratégias para legitimar seu Estado autoritário frente aos setores diferenciados da sociedade. Getúlio através de ações no setor cultural, atribuiu uma função social coletiva aos intelectuais e artistas de ambas as vertentes, resgatando assim uma tendência histórica dos homens de idéias, de pensar a sociedade brasileira, ao mesmo tempo que possibilitou que esses pusessem em prática seus projetos culturais.

O fato de que o Estado Novo tenha se apropriado de vertentes intelectuais distintas, porém, não significou uma flexibilidade do regime frente à pluralidade de idéias, haja vista que seus principais opositores, de esquerda ou de direita, foram banidos por Getúlio gradativamente, ao longo do governo provisório.

Esta pesquisa, no entanto, pretendeu demonstrar, através da figura de Mário Pedrosa, que também era possível exercer esta função social, agindo e contribuindo no debate sobre os destinos da cultura brasileira fora do âmbito do Estado. A própria relação estabelecida entre o crítico de arte e o pintor demonstrou que esta preocupação com o problema da identidade nacional brasileira extrapolava os domínios do regime, e estava enraizada num projeto intelectual mais amplo, originado no movimento modernista, de modernizar o pensamento social brasileiro através das artes plásticas.

Ademais, a trajetória de Pedrosa revelou um homem extremamente crítico, não apenas do regime oficial vigente, mas sobretudo de sua própria matriz ideológica de esquerda. Ficou evidente aqui que se os posicionamentos políticos de Pedrosa muitas vezes não agradavam nem mesmo a seus companheiros partidários, certamente ameaçavam o ainda tímido e autoritário governo provisório de Vargas. O rompimento de Pedrosa com o PC, em plena viagem a negócios, nos mostrou um homem que assumia com firmeza suas convicções, mesmo quando estas estavam na contracorrente de sua matriz ideológica.

Sendo o homem visionário que era, Mário Pedrosa viu em Portinari somente o artista, que, independente de seu mecenas, cumpria com louvor a função de difundir uma arte social, convergente com as propostas modernistas de esquerda de resgatar as raízes da brasilidade e pôr em foco o homem trabalhador, negro, genuinamente brasileiro através da pintura mural. Enfim, as críticas de Mário Pedrosa sobretudo revelaram um crítico que, mesmo sendo opositor ao regime, mostrou-se mais propenso a exaltar o caráter social das obras de Portinari, associando-as à busca da brasilidade, do que a reduzi-la a uma estética dirigente, à mera submissão à ideologia do governo.

No entanto, as críticas de Pedrosa não possibilitam enquadrar o crítico em uma só corrente de pensamento. Como fora demonstrado em sua trajetória política, Mário Pedrosa, ao longo de sua vida, situou-se sempre como oposição, não apenas perante o regime Vargas, mas sobretudo no interior da própria esquerda. Mário é aquela exceção, que impede de generalizar

a classe dos intelectuais como atuante na difusão da ideologia nacionalista do Estado Novo. Mas se Mário Pedrosa não ajudou a construir a ponte entre o Movimento Modernista e o regime Vargas, tampouco podemos dizer que o crítico foi o estereótipo de um socialista radical, frente à habilidade, demonstrada em suas críticas, de transformar um pintor oficial em crítico e revolucionário.

A trajetória do pintor ilustrou a singularidade da cooptação de Portinari no regime estadonovista. Sua adesão se realizou via Ministério da Educação, uma instância constituída por intelectuais provenientes da corrente vanguardista do movimento modernista. Sem dúvida, Portinari e os intelectuais do Ministério Capanema desfrutavam de uma relativa autonomia no tratamento de seus temas, uma vez que, como demonstrado nesse estudo, a linguagem plástica não representava uma potencial ameaça para a ideologia do regime, ao contrário de veículos como o rádio, o cinema e a imprensa escrita.

Pedrosa, como demonstraram suas críticas, viu em Portinari e nos seus murais mais do que um artista engajado num projeto getulista, e sim um artista comprometido com a crítica social, preocupado em introduzir nas artes plásticas uma temática nova: o povo genuinamente brasileiro. Enfim, a afinidade entre Portinari e Mário Pedrosa deveu-se sobretudo a uma identidade cultural e estética originada no movimento modernista, que naquele contexto transcendia a esfera meramente política.

No entanto, é importante ressaltar que essa fase de Pedrosa correspondeu a um momento específico de sua trajetória, quando o crítico era relativamente jovem e movido pelo ideal da revolução operária e da construção de uma sociedade sem classes. Ao se ver diante da crueza do regime stalinista e perceber os caminhos tortuosos trilhados pelo socialismo real, direcionou sua atuação para a reflexão artística.

Na década de 1950, Pedrosa passou a defender outra estética para as artes plásticas: a arte concreta. Essa arte, racional e geometricamente construída, parecia-lhe a um só tempo a superação da arte modernista brasileira, voltada para os temas nacionais, e a possibilidade de criar-se uma linguagem pictórica comum a todos os povos. Sem falar no fato de que, por ser geométrica abstrata, essa arte tornaria possível a tão sonhada sínteses das artes, através de sua integração na arquitetura.

No Brasil, uma dissidência da arte concreta gerou a arte neoconcreta, que queria levar às últimas conseqüências as propostas da vanguarda, mas que no entanto não correspondia aos princípios de Mário Pedrosa: os artistas abandonaram os pincéis, as telas, passaram a produzir arte ambiental, arte corporal, *happenings* e performances, arte conceitual, etc. Mário Pedrosa, sintonizado com o presente e aberto à modernidade, não se fechou a essas novas manifestações, qualificando-as como “o exercício experimental da liberdade”.

Entretanto, com o Golpe em 1964 e a instauração da ditadura militar, Pedrosa foi mais uma vez exilado, indo para o Chile de Salvador Allende. A situação de exilado fez com que reavaliasse esse suposto “exercício experimental da liberdade” no campo das artes e passasse a criticar o “estágio desagregador das vanguardas”. Após essa experiência, Pedrosa passou a defender o retorno às fontes primitivas da experiência estética: a arte indígena brasileira.

Na mesma perspectiva de Pedrosa, Cândido Portinari igualmente sofrera um processo de transformação, só que por vias distinta, a partir de 1947. Essa mudança ficou nítida na obra *A Primeira Missa no Brasil*, pintada em 1947 para o Banco do Brasil. É notável, a partir dessa obra, que a crítica social foi relegada a um segundo plano, em favor de uma concepção mais sóbria, mais preocupada em representar mais o próprio evento do que o homem brasileiro.

Tais características se reproduziram em *Tiradentes* e *Guerra e Paz*, dois grandes murais pintados para a sede da ONU em Nova Iorque. Em fim da década de 1950, devido à reorientação modernista para o Abstracionismo, o Concretismo e o Neoconcretismo, Cândido Portinari passou a ser considerado superado pelos críticos, entre eles Mário Pedrosa. As palavras de Portinari mostram a perplexidade do pintor diante da crítica:

“Não sou apenas eu que estou passando; é toda pintura. Não é culpa de ninguém. Acontece que a pintura não suportará a pressão dos meios de comunicação mais diretos, simples e acessíveis. Um artista – isto é, uma pessoa dotada de sensibilidade intensa e de uma necessidade igualmente intensa de exprimir-se – um artista dispõe hoje de meios de comunicação mais eficientes e menos sofisticados. Em parte, a culpa está na alienação do artista face à problemática do homem. Mas, por outro lado, os abstracionistas impulsionam o processo de decadência da pintura. Por quê ? Porque o abstrato na pintura carece de sentido: é uma comunicação deficiente”²¹⁵.

²¹⁵ GÊNIOS DA PINTURA (col). n.º6. **Cândido Portinari**. São Paulo: Abril Cultural Ltda. [s/d]. p.6.

Portinari, ante a mudança de orientação modernista, entrou numa espécie de crise estética, mas preferiu manter-se fiel a seu estilo. Desencantado com os novos rumos nas artes plásticas brasileiras, Portinari vai embora para Israel, onde procurou esquecer as polêmicas esteticistas que tanto o perturbavam.

Realizou uma série de estudos a carvão, bico-de-pena e têmpera; nessas obras, mais uma vez, são relegadas as questões políticas, a temática social. Em 1960, com o nascimento de sua neta Denise, Portinari passou a se dedicar a aquela que seria a última de suas coleções, pintando sua neta numa série de retratos notadamente influenciados pelo Cubismo, até 1962, ano de sua morte.

FONTES

ARTIGOS DE MARIO PEDROSA VEICULADOS EM PERIÓDICOS

PEDROSA, Mario. **Impressões de Portinari**. Diário da Noite, 7 de dezembro de 1934.

_____. **Pintura e Portinari**. Espelho, março de 1935.

_____. **A missa de Portinari**. RJ: Correio da Manhã, 8 de agosto de 1948.

_____. **O Painele de Tiradentes**. SP: Diário de São Paulo, 18 de novembro de 1949.

_____. **O Painele de Tiradentes**. MG: Estado de Minas, 11 de dezembro de 1949.

_____. **Evolução ou Involução dos Mestres Brasileiros**. RJ: Diário Carioca, 15 de março de 1954.

_____. **O Portinari de Antônio Callado**. RJ: Jornal do Brasil, 13 de março de 1957.

_____. **Um Grande Projeto: Henrique Mindlin e Franz Weissmann**. RJ: Correio da Manhã, 14 de mar 1957.

_____. **Pastiche e Criação**. RJ: Jornal do Brasil, 15 de março de 1957.

_____. **Hoje, Primeira Missa**. RJ: Jornal do Brasil, 25 de abril de 1957.

_____. **Arte, necessidade vital**. RJ: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

_____. **Panorama da pintura moderna**. RJ: Ministério da Educação e Cultura, 1952.

_____. **Dimensões da arte**. RJ: Ministério da educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1964.

LIVROS DE MARIO PEDROSA

_____. **Mundo, homem, arte em crise**. SP: Perspectiva, 1975.

_____. **Arte, forma e personalidade**. [s.l.]: Ed. Laios, 1979.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. SP: Perspectiva, 1981.

ARANTES, Otilia (org). **Política das artes / Mario Pedrosa**. SP: Edusp, 1995.

_____. **Forma e percepção estética / Mario Pedrosa**. SP: Edusp, 1995.

_____. **Acadêmicos e modernos / Mario Pedrosa**. SP: Edusp, 1995.

_____. **Modernidade cá e lá / Mario Pedrosa**. SP: Edusp, 1995.

ARTIGOS SOBRE MARIO PEDROSA VEICULADOS EM PERIÓDICOS

_____. **Atualidade de Mario Pedrosa.** Folha de São Paulo. Caderno Mais ! 16/04/2000.

AYALA, Waldir. **A morte de Mario Pedrosa.** Jornal do Commercio, 15/11/1981.

BANDEIRA, Manuel. **Apelo a Pedrosa.** Jornal do Brasil, 5/03/1961.

BRITO, Ronaldo. **As lições avançadas do mestre Pedrosa.** Opinião, nº152, 1975.

CAMPOFIORITO, Quirino. **MAM de São Paulo: novo diretor.** O Jornal, 2/12/1960.

D'ALKMIN, Maria Antonieta. **Mario Pedrosa no MAM – orgulhosa reconquista.** Correio Paulistano, 4/12/1960.

GULLAR, Ferreira. **Mario Pedrosa deixa o conselho.** Jornal do Brasil: 4/01/1962.

_____. **A Mario Pedrosa com carinho.** Folha de São Paulo. Caderno Mais ! 16/04/2000.

_____. **Mario Pedrosa e a contemporaneidade.** Palavra, julho de 2000.

MAURÍCIO, Jaime. **A mestre Pedrosa com afetividade.** Tribuna da Imprensa, janeiro de 1980.

MORAES, Angélica de. **Mario Pedrosa, um construtor de utopias.** O Estado de São Paulo, 14/05/2000.

BIBLIOGRAFIA

AARÃO, D. (org.). **O século XX: o tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970.** SP: Nobel, 1987.

_____. **Artes plásticas na semana de 1922.** São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Mário. **O baile das quatro artes.** São Paulo: Livraria Martins Editora S.A. 3ªed., 1975.

ANDRADE, Oswald. **O pintor Portinari.** Diário de São Paulo, 27 dez., 1934.

ARGAN, Carlo. **Arte e crítica de arte.** 1ªed. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

_____. **Arte moderna.** São Paulo: Cia das Letras, 1989.

BENTO, Antônio. **Portinari.** apes. Afonso Arinos de Melo Franco. RJ: Léo Christiano Editorial, 1980.

BOBBIO, N.; MATEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de política.** 5ªe. Brasília: Edunb, 1993.

CALLADO, Antônio. **Retrato de Portinari.** ilus. Cândido Portinari – RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1956.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade.** 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.

CAPELATO, M.H. **Imprensa e história no Brasil.** 2.ed. São Paulo: Contexto, 1988.

_____. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo.** SP: Papirus.

- CARONE, E. **Revoluções do Brasil contemporâneo: 1922/1938**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, J.M. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. SP: Cia das Letras, 1990.
- CASTILHO, J (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. 1ª ed. SP: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- _____. **Solidão revolucionária – Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. Tese de doutorado. Setor de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. SP, 1992.
- CASTRO, R. **Os intelectuais trotskistas nos anos 30**. In: AARÃO, D (org.). **Intelectuais, história e política (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- CHARTIER, Roger. **História cultural – entre práticas e representações**. RJ: Bertrand Brasil, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. SP: E. Ática, 1995.
- COSTA, A. ; SCHWARCZ, L. **Virando séculos – 1890-1914 – no tempo das certezas**. SP: Cia das Letras, 2000.
- CROCE, Benedetto. **Breviário da estética**. São Paulo: Ática, 1997.
- D'ARAUJO, M. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DE EUGÊNIO, Marcos Napolitano. **História e arte, história das artes, ou simplesmente história?** In: Simpósio Nacional da Associação Nacional de História / História: fronteiras / Associação Nacional de História. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: ANPUH, 1999.
- ESPSTEIN, Piedade. **Rubens Navarra e a crítica de arte na década de 40 no Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado, História da Arte Brasileira, UFRJ, 1996.
- FABRIS, Annateresa (org.) **Portinari, amigo mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 1995.
- _____. **Cândido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996. (Artistas Brasileiros, 4).
- _____. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da USP, 1990.
- _____. **Modernidade e modernismo no Brasil**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994.
- _____. **Os canibais censurados**. In: **Revista “Nossa América”** – nov-dez/1991.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- FOLHA DE SÃO PAULO. **Caderno Mais !**, 16 de abril de 2000.
- Gêneros da pintura**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995.
- GÊNIOS DA PINTURA** (col). nº6. **Cândido Portinari**. São Paulo: Abril Cultural Ltda. [s/d].
- GOMES, A. C. **História e historiadores**. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- GRAMSCI, A. **Maquiavel, a política e o Estado moderno**. RJ: Civilização Brasileira, 1978.
- HARRISON, C. **Movimentos da arte moderna – Modernismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- HELENA, L. **Modernismo e vanguarda**. São Paulo; Ática, 1986.
- _____. **Movimentos de vanguarda européia**. São Paulo: Scipione, 1993.

HOBSBAWM (org.) **História do marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-70**. SP: Brasiliense, 1981.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IGLÉSIAS, Francisco. **Trajetória política do Brasil**. SP: Cia das Letras, 1993.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. **Cadernos História da Pintura no Brasil – Academismo Marcos Históricos**. São Paulo: ICI, 1993.

LÉVY, B. H. **As aventuras da liberdade: uma história subjetiva dos intelectuais**. SP: Cia das Letras, 1992.

LIMA, Evelyn Furquim W. **Espaços de poder: o Rio de Janeiro no Estado Novo**. Dissertação de mestrado, História da Arte Brasileira, UFRJ, 1988.

LIPPI, Lúcia. **Os intelectuais e o nacionalismo**. In: Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate / Instituto Nacional de Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

LOPEZ, Luiz Roberto. **Cultura brasileira: das origens a 1808**. Porto Alegre: Edit. da Univ. / UFRGS, 1994.

_____. **Cultura brasileira: de 1808 ao pré-modernismo**. Porto Alegre: Edit. da Univ. / UFRGS, 1988.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa. Os comunistas no imaginário dos jornais, 1922-1989**. Campinas: Unicamp, 1998.

MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

MICELI, S. **Imagens Negociadas**. São Paulo: Cia das Letras, 1996

_____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MOTA, Carlos G. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**. São Paulo: Ática, 1977.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Palácio da Cultura: 40 anos de arquitetura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31 maio, 1976.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ática, 1990.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PRADO, A. **1922 – Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a semana e o integralismo**. SP: Brasiliense, 1983.

RICHARD, A. **A crítica de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

RODRIGUES DA SILVA, H. **Fragmentos da história intelectual; entre questionamentos e perspectivas**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2002.

SCHWARCS, Lilia. **As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca dos trópicos**. SP: Cia das Letras, 1998.

STAROBINSKI, Jean. 1789: **Os Emblemas da razão**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

TELES, G.M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiros: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes, 1997.

VELHO; KUSCHINIR. **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VELLOSO, M. **A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista**. Estudos Históricos. FGV, Rio de Janeiro, 6/11, 1993. s/p.

_____. **Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes**. RJ: Editora FGV, 1996.

_____. **O mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)**. Dissertação de mestrado. Dep. de Filosofia da PUC-RJ. 1983.

_____. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Revista de Sociologia e Política, UFPR, Curitiba, nº9, 1997.

VELOSO, M. & MADEIRA, A. **Século XIX: paisagens do Brasil**. In: Leituras Brasileiras. Itinerários no pensamento social e na literatura. SP: Paz e Terra, 1999. s/p.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.